

10 251 1978

Декоративное Искусство СССР

Це... ...льная ...
...ая ...



А. Алалов
«Строительный отряд».
Дерево, роспись

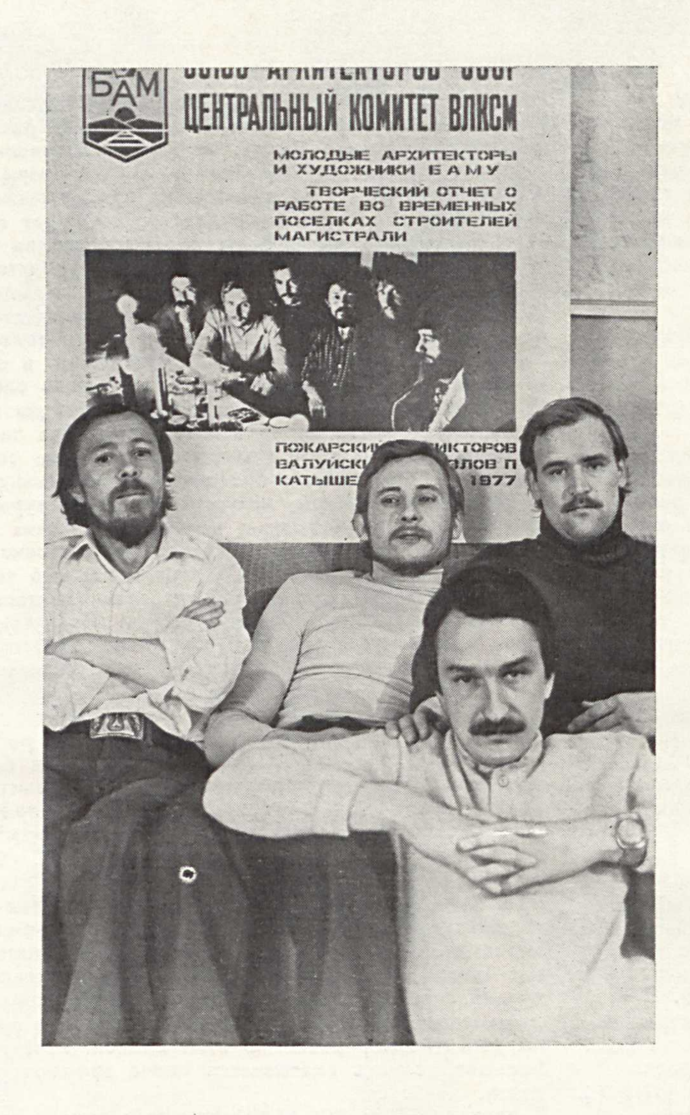
Встреча труда и культуры



Прошел год с того исторического момента, когда высший законодательный орган страны, подведя итоги всенародного обсуждения Проекта, принял новую Конституцию Советского государства. В течение этого года мы были свидетелями яркого подтверждения единства и общности устремлений всех народов нашей многонациональной державы: основной закон советской жизни получил законодательное утверждение в конституциях союзных республик. И в каждой неизменно провозглашается право, записанное в 46-й статье Конституции СССР: «Граждане СССР имеют право на пользование достижениями культуры».
Создание условий, делающих ценности и достижения культуры достоянием широких народных масс, позволяющих им все шире раскрывать свои творческие возможности, рассматривалось как одна из важнейших программных задач государства и партии на всех этапах строительства социалистического общества.
Выдвижение этой задачи и деятельность по ее осуществлению обусловлены самой сущностью политической революции рабочего класса, прямым продолжением которой была культурная революция, ликвидировавшая вековое отчуждение трудящихся от культуры, создавшая условия для реализации талантов и творческих способностей народа. В результате, как сказал, подводя итоги шестидесятилетнего развития страны, Леонид Ильич Брежнев, «трудящиеся стали активными участниками культурной жизни, творцами духовных ценностей... Встреча, о которой мечтали лучшие умы человечества, историческая встреча труда и культуры, — состоялась».
Свидетельством этого и является высшее законодательное закрепление прав, касающихся доступа к культуре и участия в культурной жизни, в Конституции СССР и принятие в последние годы ряда законов и постановлений по вопросам культурной деятельности, профессионального и любительского художественного творчества.
В этой связи возрастают и роль, и ответственность всех учреждений культуры, Союза художников и Академии художеств, непосредственно занятых решением практических задач.
Охрана наследия прошлого, например в том числе древних памятников, нашла законодательное закрепление в Законе СССР от 23 октября 1976 г. «Об охране и использовании памятников истории и культуры», принятом Верховным Советом СССР.
Ответственность за состояние памятников истории и культуры предусмотрена также Указом Президиума Верховного Совета СССР «Об административной ответственности за нарушение правил охраны и использования памятников истории и культуры» (1977 г.).
В соответствии с этими документами в каждой из республик намечены и осуществляются меры по улучшению охраны памятников, являющиеся прямым развитием положения Конституции СССР (статья 68): «Забота о сохранении исторических памятников и других культурных ценностей — долг и обязанность граждан СССР».
Сегодня в стране работает 1461 музей, а в течение десятой пятилетки будет открыто еще до 130 новых музеев; расширяются и музеи действующие.
Так, предусматривается значительно расширить экспозиционную площадь Третьяковской галереи (при этом намечается возведение пристроек к существующему зданию галереи, а также строительство новых помещений); в целях расширения площади Русского музея намечается строительство дополнительного корпуса; расширение площади Государственного Эрмитажа (уже частично осуществленное за счет передачи ему бывшего дома Меншикова) предусматривается в процессе предстоящей реконструкции здания.
Наряду с этим совершенствуется планирование развития музеев и других учреждений культуры с тем, чтобы добиться равномерного размещения их на территории страны.
Предусмотрено значительное расширение в ближайшие годы передвижных выставок произведений искусства, в том числе в сельских и отдаленных районах. Намечается особенно расширить количество выставок, отправляемых в районы Сибири и Дальнего Востока.
В культурной политике Советского государства и Коммунистической партии Советского Союза огромное значение придается не только расширению доступа народных масс к культурным ценностям, но и все большему вовлечению их в сам процесс создания этих ценностей, развертыванию во всей полноте творчества народа в области культуры.
Права советских граждан, касающиеся творческой деятельности, и соответствующие гарантии законодательно закреплены в статье 47 Конституции СССР, а забота о развитии и стимулировании творческой деятельности в сфере художественной культуры как профессиональной, так и любительской, нашла отражение в статье 27: «В СССР всемерно поощряется развитие профессионального искусства и народного художественного творчества».
Сегодня государство прилагает значительные усилия для дальнейшего улучшения социальных, экономических и финансовых условий творческого труда деятелей искусства и литературы.
Расходы на художественное творчество постоянно растут. Только из средств Государственного бюджета СССР расходы на развитие культуры и науки с 1965 г. по 1975 г. возросли более чем в два раза — с 17,5 миллиарда рублей до 32,8 миллиарда рублей.
А если добавить сюда расходы на просвещение, то окажется, что в настоящее время государство ассигнует на развитие культуры более двух пятых всех годовых расходов бюджета СССР и половину годового объема затрат из средств государственных, профсоюзных и других общественных предприятий и организаций. В среднем на одного человека общественные затраты на развитие культуры в стране составляют теперь примерно 200 рублей (тогда как в 1940 г., например, в сопоставимом масштабе цен на эти цели расходовалось лишь около 14).
Кроме того, значительно увеличиваются фонды помощи художественному творчеству, в частности при всех творческих союзах. Расширяется сеть домов творчества, система социального страхования и социального обеспечения творческих работников.
В области литературы, искусства и архитектуры учрежден ряд специальных общесоюзных и республиканских премий, в процессе присуждения которых участвуют широкие круги трудящихся.
Большое внимание в сфере художественного творчества уделяется и профессиональной подготовке деятелей искусства.
Сегодня по специальностям культуры и искусства в стране работают 482 средних учебных заведения, в которых обучается 213 тысяч человек, и 70 высших учебных заведений, насчитывающих около 110 тысяч человек.
Для молодых деятелей искусства создаются условия, способствующие их творческому росту. Учреждены регулярно присваемые специальные премии, как общесоюзные, так и республиканские и региональные, периодически проводятся выставки молодых художников и т. д. На современном этапе конкретные пути и формы улучшения деятельности по воспитанию творческой молодежи определены постановлением ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» (октябрь 1976 г.).
Принимаются все новые меры и для развития традиционных художественных промыслов. В настоящее время в стране насчитывается свыше 200 таких промыслов, в которых заняты десятки тысяч народных мастеров. В 1974 г. Центральный Комитет КПСС принял специальное постановление «О народных художественных промыслах», в котором содержится широкая программа мер по дальнейшему развитию этой области культурного творчества.
Большая помощь оказывается также художественной самодеятельности.
В апреле 1978 г. ЦК КПСС принял специальное постановление «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества». Этим постановлением предусматриваются меры по укреплению материальной базы любительского движения, а также организационные меры по расширению состава его участников, укреплению его кадрами организаторов, улучшению методической помощи любителям.
Особое внимание уделяется укреплению материальной базы культурной деятельности в сельской местности, сближению уровня культуры города и деревни. К настоящему времени на селе создана значительная по своим размерам материальная база культуры, включавшая в 1976 году 115 тысяч клубных учреждений.
Важную роль в дальнейшем укреплении материальной базы культуры в сельской местности призвано сыграть осуществление задач, выдвинутых в постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему улучшению культурного обслуживания сельского населения» (ноябрь 1977 г.). Это постановление содержит программу дальнейшего расширения строительства клубов и домов культуры в сельской местности, оснащения их необходимым оборудованием. В 1978—1980 гг. будет введено в действие 263 районных дома культуры, а также построено сельских клубов и домов культуры на 460 тысяч мест за счет средств государственных сельхозпредприятий.
До 1990 года предусматривается обеспечить все районные центры домами культуры, а все перспективные населенные пункты с количеством жителей 300 и более человек — стационарными клубами.
Принимаются меры и для улучшения качества строящихся или подлежащих строительству клубных учреждений страны. В текущем году будут разработаны новые нормы проектирования этих учреждений, объявлен Всесоюзный конкурс на разработку типового проекта библиотеки и дома культуры.
Во всей этой деятельности большая роль принадлежит художникам, архитекторам, искусствоведам. Именно они как профессиональные деятели культуры должны своим творчеством способствовать созданию, распространению и пропаганде тех самых духовных ценностей, право на которые новая Конституция обеспечивает каждому советскому человеку. Встречая первую годовщину принятия этого исторического документа, пятнадцатитысячный коллектив Союза художников СССР выражает готовность работать еще продуктивнее, чтобы повысить вклад всех форм изобразительного искусства в общую сокровищницу советской художественной культуры.

Молодые архитекторы — БАМу

Татьяна Малинина



В смотре-конкурсе 1977—1978 гг. на лучшее благоустройство поселков БАМа одним из первых назван Беркакит — узловая станция железнодорожной линии Тында — Беркакит (Северный БАМ). Немалая заслуга в этом принадлежит группе молодых москвичей, в которую вошли архитекторы Е. Пожарский, В. Валуйских, П. Козлов, Е. Катышев и скульптор В. Викторов. В 1976 году они выступили с инициативой оказания помощи строителям БАМа. Их предложение поддержали в Союзе архитекторов и ЦК ВЛКСМ. И весной того же года группа выехала на один из участков БАМа для «первого знакомства», а точнее определить в конкретной ситуации, в чем может состоять эта помощь... Приехав, сразу окунулись с головой в работу.

В течении месяца группа выполнила проект генерального плана поселка Беркакит, проекты культурного центра, малых архитектурных форм и праздничного оформления поселков Золотинка и Беркакит. Когда архитекторы уезжали, строители уже приступили к работам по их проектам: началось сооружение «входной группы» клуба, оформление его интерьеров и интерьеров торгового ряда. Но основным итогом этого месяца, итогом наблюдений, впечатлений, размышлений, было твердое решение во что бы то ни стало вернуться сюда и продолжить работу. Привлекало многое: «живое дело», возможность работать совершенно самостоятельно, сведенное к минимуму количество согласующих инстанций, открывающее счастливую для архитектора возможность немедленной реализации задуманного, гордое чувство своей необходимости. И все-таки главным было другое — обаяние царящей здесь совершенно особой атмосферы, притягательная и подчиняющая сила напряженно пульсирующей жизни, проникнутой пафосом молодости, открытия, созидания.

В следующий свой приезд весной 1977 года группа работала на БАМе шесть месяцев. Начали с приостановления строительства гостиницы в Беркаките. Существующий типовой проект критики не выдерживал. В нем не учитывалось значение поселка как узловой станции и конечного пункта железной дороги, соединившей страну с крупнейшим угольным месторождением, отсутствовало четкое архитектурное решение. В течение двух недель чертежи теперь уже «гостинично-клубного комплекса» были закончены и строительство возобновилось. Комплекс включал, помимо гостиничного блока с номерами, кафе, бар, кухонные помещения, клубный блок с комнатами для кружковых занятий и библиотекой, двусветный каминный зал.

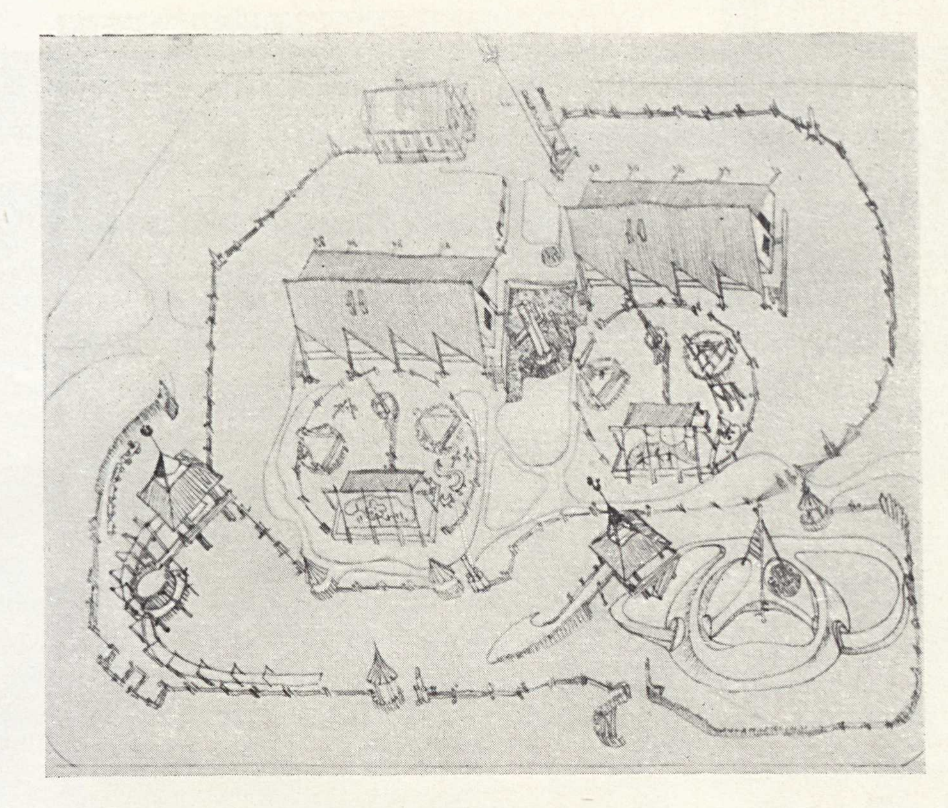
Затем последовало проектирование и строительство зданий поссовета, конторы двух СМП, детского сада, жилья. Палитра архитекторов была чрезвычайно скромна. Все их постройки собраны из деревянных щитов для типовых одноэтажных общежитий. Однако авторы настолько изобретательно и остроумно варьировали элементы, что добились разнообразия и оригинальности в облике застройки, хотя не все удалось сделать, как предполагали.

Небольшой, но лаконичный и выразительный объем поссовета, строгое деловое трехэтажное здание конторы, протяженные двухэтажные корпуса гостиницы, соединенной переходом с клубом, одноэтажный корпус детского сада с большой террасой, благоустроенные детские площадки, украшенные резной деревянной скульптурой, комплексы жилых домов, скомпонованные из отдельных блоков, живописно расположенные на перепадах рельефа, уютные интерьеры клуба, столовой, торгового ряда, украшенные деревянными «клеймами» с резными рельефами, обшитые золотистым, ароматным, теплым и добрым деревом — все это создало живое многообразие полнокровной среды, придало ей образную неповторимость.

Архитекторы не ограничивали круг своих обязанностей. Они проектировали, рисовали, чеканили, резали, пилили, строгали, делали все сами от генплана до транспоранта. В дневнике группы рядом с отчетами о проектировании и авторском надзоре есть и такие записи:

«...Работа кипит. В Беркаките нас уже знают. Прорабы, мастера, рабочие приходят к нам в мастерскую, чтобы посмотреть, как идут дела, поговорить, обсудить кое-какие вопросы. Во время субботника мы расписали стену, выходящую на центральную улицу в стиле «супер-графика». Наше «творение» встретили весело и одобрительно...».

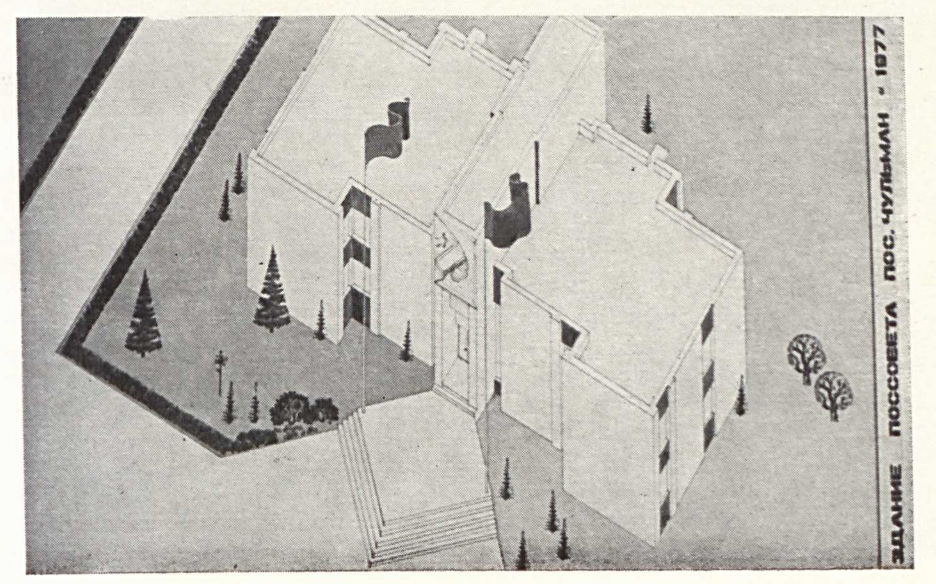
Или
«...Готовим к ноябрьским торжествам проекты праздничного оформления поселка, разрабатываем конструкции панно, стел, транспорантов... По поручению штаба ЦК ВЛКСМ выполнили эскизы герба РСФСР для Тынды, различных вымпелов и значков...».
В июле, когда проектные работы для Беркакита были закончены, группа приняла предложение председателя поссовета В. Н. Чеснокова заняться благоустройством Чульмана, большого поселка, находящегося в 30 км от Беркакита. Построили этот поселок 45 лет назад на Амуро-Якутской автомобильной трассе для ее обслуживания. Приближаясь, БАМ начал изменять облик поселка... Растет завод «Стройдеталь», увеличивается количество автобаз, провинциальный аэропорт превращается в северные воздушные ворота БАМа. Значение поселка как спутника быстро развивающегося города Нерюнгри резко возрастает. Для Чульмана архитекторы сделали проекты реконструкции центра, аэропорта и здания ГРЭС, проект Дома Советов, генплан Советской площади, расположенной перед ним, и эскизы малых форм (трибуна, доска Почета, скамьи, цветочные вазы и прочее), выполнили по своему эскизу в натуре чеканный герб РСФСР (площадь 15 кв. м) для будущего здания Дома Советов. Сентябрь — последний строительный месяц в году. Строители торопятся успеть сделать как можно больше, скоро наступят шестидесятиградусные морозы, и работы остановятся. Началась реконструкция ГРЭС, мостостроители поставили железобетонные знаки при въездах в Чульман со стороны аэропорта и Нерюнгри... Закончив праздничное оформление поселка к ноябрьским торжествам, группа выехала в Москву до следующей весны, чтобы снова приехать и продолжить начатое дело.



Эскизный проект благоустройства площадок детского сада в поселке Беркакит.



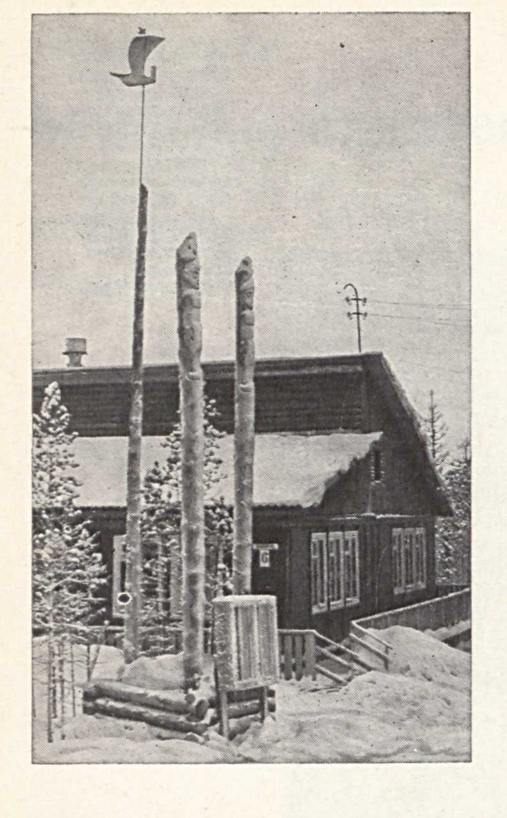
Строительство здания конторы СМП 595-596 в поселке Беркакит.

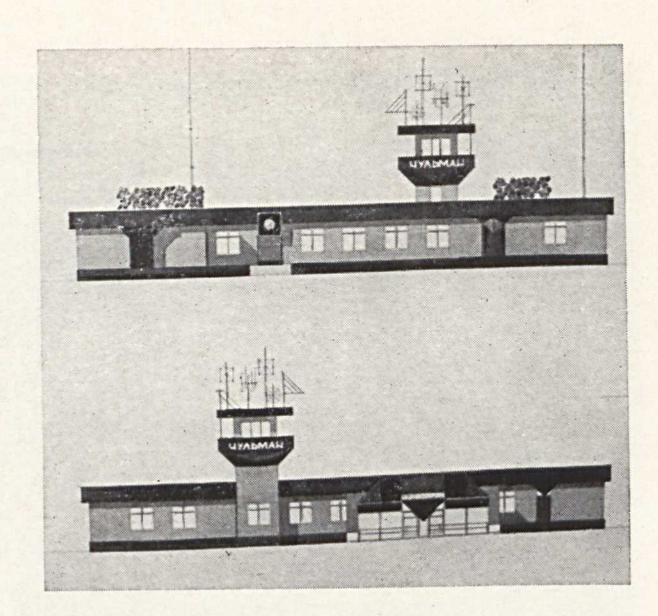


Проект здания поссовета в поселке Чульман.

*

Оценить сделанное можно с двух точек зрения, определив реальный вклад и осмыслив значение такого рода практической деятельности молодых архитекторов в сопоставлении с их творческими установками.
Даже самый беглый обзор сделанного небольшой группой архитекторов в течение полугода поражает ощутимостью результатов. Если же учесть, что представленная группа не единственная и на разных участках стройки периодически работали и другие бригады, то общий

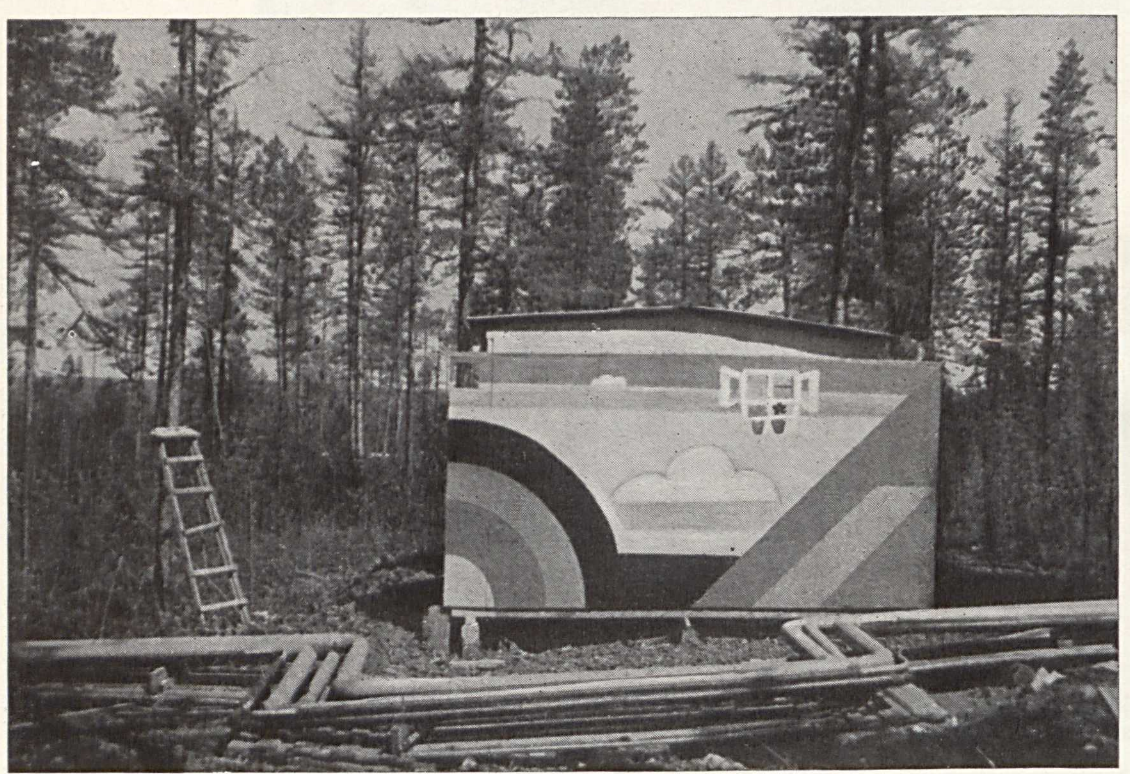




вклад будет весьма значительным. Из опыта таких бригад следует вывод, что возможности столь солидного резерва могут быть использованы с еще большим эффектом.

Стремление творческой молодежи к тесным контактам с практикой свидетельствует не о «примитивной самодеятельности» и «кустарщине», а о реальной связи практики с творческими установками. Социальная чуткость и творческая активность молодежи, пристальное внимание к требованиям времени заставляют ее зорче всматриваться, активней вмешиваться в жизнь, выявлять и ставить актуальные проблемы, исходя из насущных потребностей сегодняшней жизни и участвовать в решении их с достаточной компетенцией. Здесь нет разрыва и противоречия между потребностями времени и возможностями их удовлетворения. Есть энтузиазм, нетерпение, желание как можно скорее увидеть задуманное воплощенным.

В данном случае на практике архитекторам пришлось столкнуться с проблемой временного строительства теоретически уже поставленной рядом конкурсов на проекты поселков для строителей Сибири. Практический опыт молодых архитекторов явился своеобразной творческой лабораторией, где та же проблема решалась в конкретных условиях. «Как мы могли убедиться на собственном опыте, — отмечали архитекторы в своем дневнике, — присутствие архитектора необходимо с самого начала, с момента возникновения поселка, буквально с высадки «десанта» первых строителей».



Молодые архитекторы открыли для себя интересную перспективу организации «временной среды обитания», как здоровой жизнеспособной структуры, удовлетворяющей не только утилитарным потребностям, но и обладающей собственной эстетикой. Именно поэтому они не ограничили своей деятельности узко профессиональными рамками. Движимые желанием сделать все, что в их силах, для создания возможно лучших условий быта и отдыха строителей-первопроходцев, архитекторы смело, активно вмешиваются во все сферы жизни, стремясь преобразовать среду, сделать ее полнокровной, человечной, прекрасно понимая, что для многих из работающих здесь людей так называемая временная среда в силу специфики их профессии становится постоянной.

И если сегодня у молодых энтузиастов в руках щит типового общежития, завтра это будет широкое поле экспериментальной деятельности, где не в игре «в капитальность», а в выявлении специфики такого рода среды (ее подвижности, гибкости, изменяемости, особенностей духовной атмосферы) откроются возможности свободной импровизации, применения новых интересных и остроумных приемов и решений.

Пусть не все из того, что сделано, вполне удовлетворяет — это только первые шаги. Впереди же новый строительный сезон, новые проблемы, новые работы, а с ними и новые удачи...



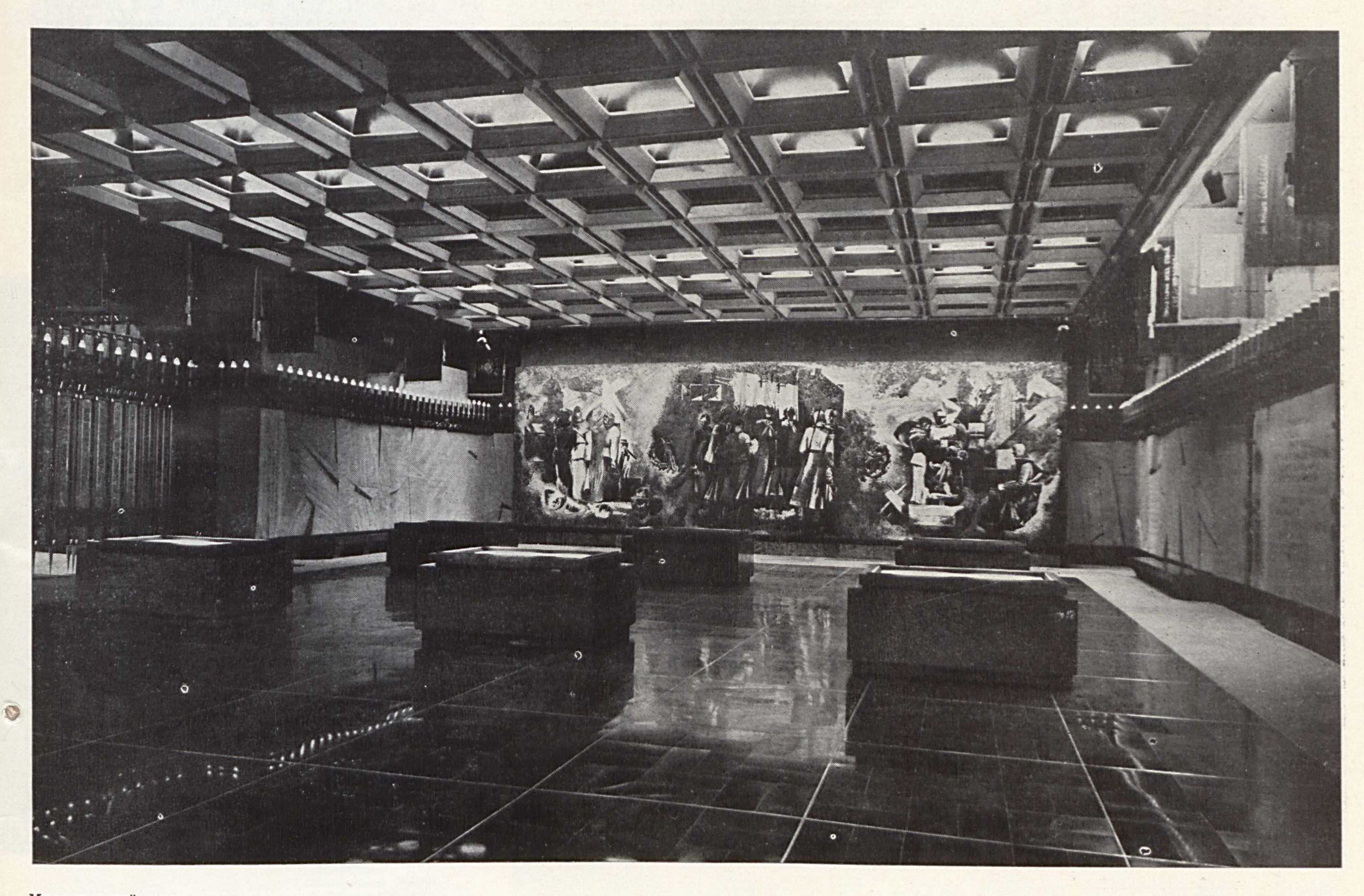
Фрагмент благоустройства детского сада в поселке Беркакит.

Проект здания аэропорта в поселке Чульман.

Малые архитектурные формы в поселке Беркакит.

Дебют ленинградских монументалистов

Людмила Ивакина



Мемориальный зал Монумента героическим защитникам Ленинграда. Общий вид.

Одним из важнейших событий в жизни Ленинграда последних лет стало сооружение Монумента героическим защитникам города на площади Победы у въезда в город со стороны Московского и Киевского шоссе.

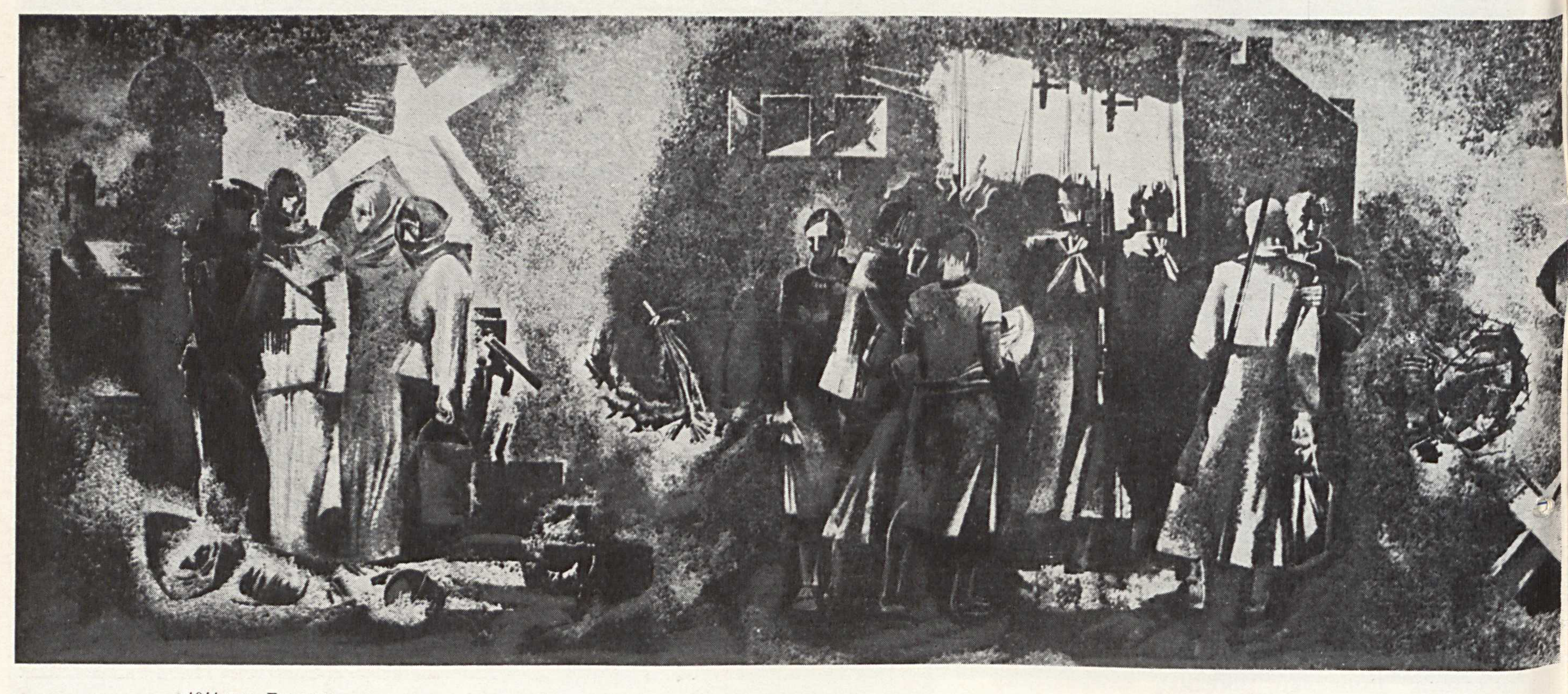
Создание нового памятника в городе, столь богатом высокими художественными традициями — дело очень ответственное. Тем знаменательнее, что вместе с известными мастерами — архитекторами В. Каменским и С. Сперанским, скульптором М. Аникушиным — к работе над монументом были привлечены и молодые художники-монументалисты Сергей Репин, Никита Фомин, Иван Уралов. Творческие судьбы этих молодых живописцев тесно связаны. Их объединяют близость художественных вкусов и целей в искусстве, совместный труд над созданием монументальных и крупных станковых произведений, общая школа. Все трое пять лет назад окончили институт им. И. Е. Репина. С вузовских времен и по сию пору они работают под руководством народного художника СССР А. Мыльникова. В творческой мастерской монументальной живописи Академии художеств СССР, которой он руководит, монументалистами выполнены мозаики для ленинградского мемориала.

С. Репин, Н. Фомин, И. Уралов — совсем еще молодые люди. Все трое родились после окончания Великой Отечественной войны, но тема народного подвига составляет одну из главных линий всего их творчества. Дипломной работой И. Уралова была роспись «Ополчение Академии художеств»; к 30-летию Победы С. Репин написал полотно «На фронт». Среди последних совместных произведений художников выделяется глубиной образов триптих «Дороги войны». Несомненно, большой удачей для молодых авторов явилась возможность продолжить работу над «своей» темой в области монументальной живописи.

Согласно заданию они должны были создать для мемориала мозаики, насыщенные конкретным содержанием — показать героизм ленинградцев в период блокады и радость встречи воинов-победителей. При совмещении конкретного правдивого в деталях повествования со специфическими законами монументального искусства возник своеобразный изобразительный язык мозаик.

По замыслу архитекторов мозаики занимают специально предназначенные для них торцовые стены зала, в котором хранятся реликвии блокады.

Монументалисты большое внимание уделили проблемам взаимодействия своих произведений не только с архитектурой зала, но со всем комплексом памятника. С большим тактом и изобретательностью учли они особенности ранее созданной наземной части памятника.
В своих работах они сохранили основной композиционный принцип мемориала, примененный в архитектуре и скульптуре, — выделение центра и симметричное расположение относительно него уравновешенных по массам боковых частей.
Фигуры каждой мозаики организованы в три отдельные группы, связанные общими темами, изобразительными приемами, единым для всей стены цветовым строем. Трехчастное построение живописи перекликается с членениями продольных стен помещения. Композиции согласованы с ритмами балок кессонированного и древнерусских мозаик, что сказалось и на особенностях самой мозаичной техники их произведений. Набор делался под постоянным и требовательным надзором авторов. Удалось достичь крайне редкой в наших мозаиках последних лет «живой», рукотворной фактуры,— куски смальты (модуль 1—1,5 см), поставленные «на скол», чуть выступают или западают. Часто они закреплены под различными углами к основе. Это создает дополнительные эффекты, подчеркивающие драгоценность материала,— мозаики набраны из смальт очень высокого качества и натуральных камней.
Особенности техники позволили авторам расширить художественный язык монументальной живописи. Раскрытие высокой темы памятника в живописи потребовало точно срежиссированных изобразительных приемов, вкупе создающих внутреннюю образную сложность ра-



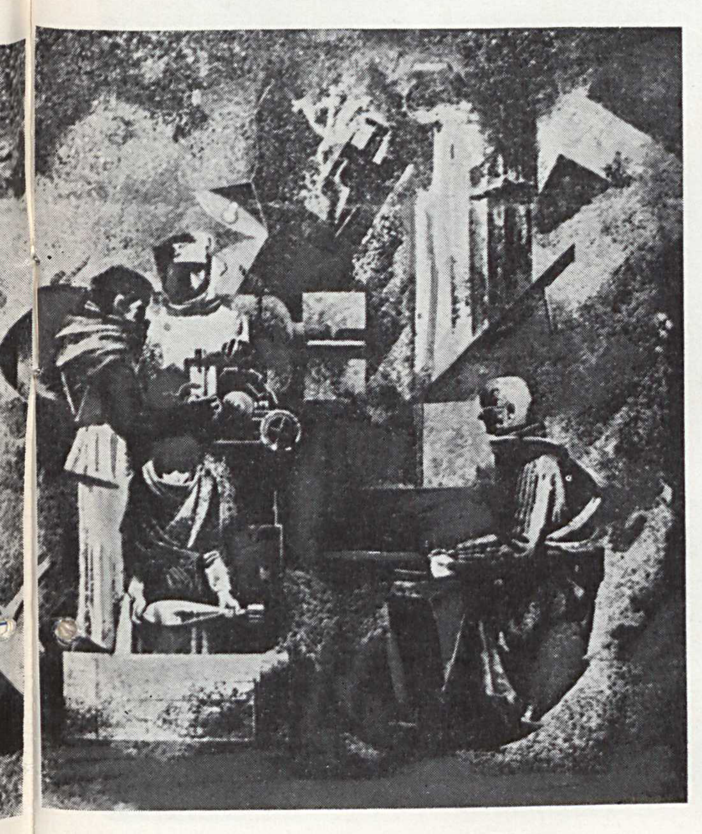
«1941 год. Блокада». Мозаичное панно в мемориальном зале Монумента героическим защитникам Ленинграда (рук. А. Мыльников).

потолка и рядов гранитных витрин-саркофагов, установленных в зале. Размеры отдельных фигур и групп соотнесены с пропорциями архитектуры интерьера.
Желание художников органично связать живопись со всем комплексом монумента сказалось и в цветовом замысле. Бронза, гранит, мрамор, бетон — исходя из цветовой гаммы этих основных материалов памятника, художники задумали колорит своих мозаик. По мысли авторов живопись в пространстве интерьера обобщенно должна восприниматься как две мерцающие, опаленные огнем бронзовые плиты. Колорит мозаик благороден и сдержан — коричневое, охра, белое. Трагическая по настроению мозаика, посвященная блокадному городу, решена в более темных топах. По контрасту к ней панно «Победа» кажется наполненным мерцающим победным сиянием, благодаря широкому применению белого, которое играет здесь активную формообразующую роль.
В мозаиках монумента живописцы умело использовали великолепные декоративные возможности золотой смальты — результат тщательного изучения художниками византийских

бот. Активным компонентом мозаик, одним из действующих лиц становится фон. Клубящийся, переливающийся, он как бы проникает в реальное пространство интерьера, растворяется в нем, связывая архитектуру с изображением.
Из «живого», трепещущего фона возникают уплощенные объемы фигур, разрозненные детали изображения... К такому приему живописцы пришли в процессе работы над произведением. По замыслу авторов наша память, обращенная в прошлое, вызывает обобщенные картины событий и лишь отдельные, особо запомнившиеся детали выступают с полной ясностью, — чье-то выразительное лицо, характерный жест руки, знакомый силуэт памятника архитектуры. В связи с этим большое значение приобретают контуры, выделяющие главные черты произведений. Сильные, обобщающие форму черные и белые контурные линии приобретают самостоятельно изобразительную роль. Они выявляют, подчеркивают ритмический строй мозаик.
Выполняя живопись для мемориала, молодые авторы приняли более высокую меру обобщения и в линиях силуэтов, и в пластической раз-

работке форм, чем это сделано в скульптурных частях монумента. В то же время величественные ритмы, богатство и разнообразие мозаичной фактуры, мерцание смальт, их бронзовые тона связывают живопись с материалом и художественным языком произведений М. Аникушина. Как и скульптор, живописцы учли то, что мемориал создается для длительного созерцания, для раздумий. Героические образы их произведений, лишенные чрезмерной аффектации, вызывают высокие чувства, сопереживание зрителей.

Мозаики монумента — работа, теснейшим образом связанная с ленинградской художественной традицией. Мы это видим в благородстве колорита, в точности рисунка, в строгости и сдержанности использования изобразительных приемов, в самой теме. Да и образный строй произведения говорит о том, что оно создано млад-



«Победа». Мозаичное панно в мемориальном зале Монумента героическим защитникам Ленинграда. Фрагмент.

шими современниками Е. Моисеенко, А. Мыльникова.

Мозаики органично вошли в ансамбль Памятника героическим защитникам Ленинграда, стали активным смысловым элементом в интерьере мемориального зала.

Авторы мозаик ленинградского мемориала С. Репин, Н. Фомин, И. Уралов начали свой профессиональный путь художников-монументалистов с глубокой серьезной работы. Рационально использовав специфический характер материала, живописцы открыли новую страницу в наших представлениях о художественных возможностях смальтовых мозаик в современном монументальном искусстве.





Молодые художники Дятьковского завода

Галина Пилипенко

В. Котов
Сервиз «Торжественный». Цветное стекло

И. Мачнев
Композиция «Натура». Хрусталь



Дятьковский хрустальный завод — один из крупнейших в стране — славен как своими художественными традициями, так и большими технологическими возможностями. Здесь сложился интересный коллектив художников, их верными помощниками являются высококвалифицированные мастера-выдувальщики и алмазчики. Более 20 лет коллектив возглавлял старейший художник стекла Евграф Шувалов, постоянно работает в Дятькове известный художник Галина Антонова. На этом заводе создавали свои лучшие произведения в хрустале и сульфидном стекле Мия Грабарь и Виктор Шевченко. Сейчас на заводе главное место занимает молодежь: В. Котов, З. Чумакова, М. Кизлов, И. Мачнев, В. Погребной, Б. Федоров. Они окончили разные вузы, имеют разный производственный стаж, но их объединяет творческий накал в работе, стремление к полной самоотдаче, к максимальной искренности и высокому профессионализму. В коллективе соединились личности разного дарования, их совместная работа обогащает каждого из участников.

Лауреат премии имени Ленинского комсомола Владимир Котов работает на заводе после окончания в 1968 году ЛВХПУ имени В. И. Мухиной. За 10 лет им создано значительное количество произведений, среди которых разнообразная посуда, сервизы, декоративные композиции — «Хохлома», «Золотая осень», «Рожденные в огне», «Букет», «Торжественный». Он активно использует различную технику и приемы стеклоделия: живопись на цветном стекле, бесцветный хрусталь, цветное стекло свободного выдувания и обработанное алмазной гранью. Одной из самых интересных работ В. Котова является сервиз «Торжественный», выделяющийся своим эффектным колористическим строем. Графины, бокалы различной емкости, вазы, подсвечники и другие предметы сервиза объединены вариациями цветовых отношений кобальта и селенового стекла, глубокого синего и красного цвета. Сервиз наряден сочными полнокровными формами, тщательно проработанным декором предметов.

Зинаида Чумакова и Михаил Кизлов — коренные дятьковцы, учились в МВХПУ (б. Строгановское) как заводские стипендиаты. В 1974 году защитили дипломы

под руководством Г. Антоновой и вернулись на завод. Спортивные кубки «Победителям корта», сервиз «Столовый», набор подарочных бокалов выполнены художниками совместно.

Блюда З. Чумаковой «Цветы», «Мир», «Букет», «Натюрморт» занимают особое место в ее творчестве. Эта серия выполнена одним технологическим приемом, наиболее богатое раскрытие которого можно видеть в «Натюрморте». Небольшие порции горячей массы стекла вплавляются в толщу блюда, несколько сглаживаются, и получается своеобразный горельеф в стекле. На пластическую поверхность блюда деликатной алмазной гранью нанесены эскизные натюрморты — предметы сервировки стола, фрукты. Пластика поверхности, элементы грани создают единый своеобразный стекольный орнамент. Блюдо «Цветы» З. Чумаковой — это глубокий матовый рельеф в плотной хрустальной толще, обладающий экспрессивной выразительностью рисунка и фактуры.

Михаил Кизлов — главный художник Дятьковского завода, за четыре года после окончания училища участвовал во многих выставках и конкурсах. Им создано около 20 работ, среди которых наборы «Изумруд», «Хлеб—соль», декоративное блюдо «Апрель», композиция «Дубрава». Настойчиво и успешно работает художник над созданием образцов для массового тиражирования. Декоративные композиции «Время, вперед!» и «Дятьково, мой край родной» выделяются гражданственным звучанием. Композиция «Дятьково, мой край родной» состоит из четырех прозрачных гутных форм, нанесенные на них изображения — фигуры мастеров-выдувальщиков со стекольными инструментами в руках — входят в стекло достаточно свободно, обнимая объемы, просвечивая сквозь них. Гордость за свою профессию, за свой родной завод, за его тружеников стремится автор выразить этим произведением.

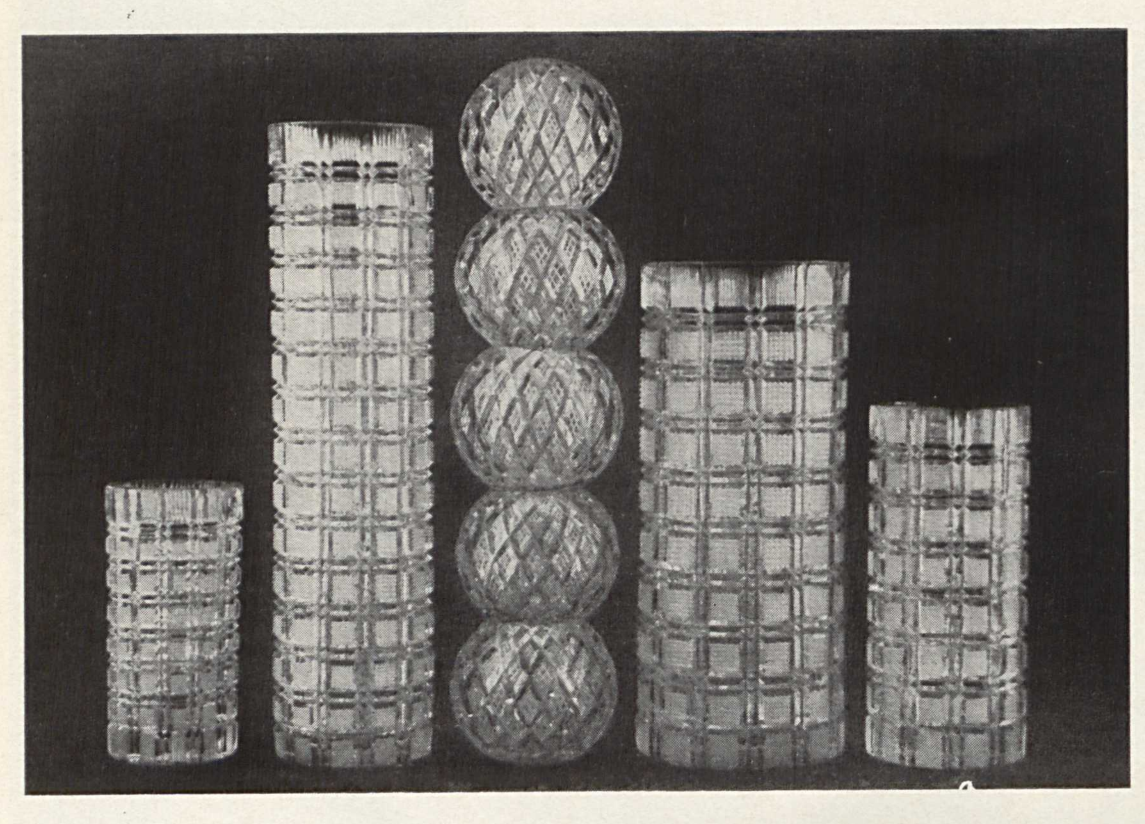
Иван Мачнев пришел на Дятьковский завод три года назад. С самых первых работ видна ориентация художника на максимальное выявление в хрустале его оптических свойств. В наборах «Камертон», «Тайга», «Кабинетный», вазах «Карат» Мачнев находит острые приемы и соотношения алмазной грани, иногда, казалось бы,

З. Чумакова
Блюдо «Цветы».
Хрусталь,
алмазная грань

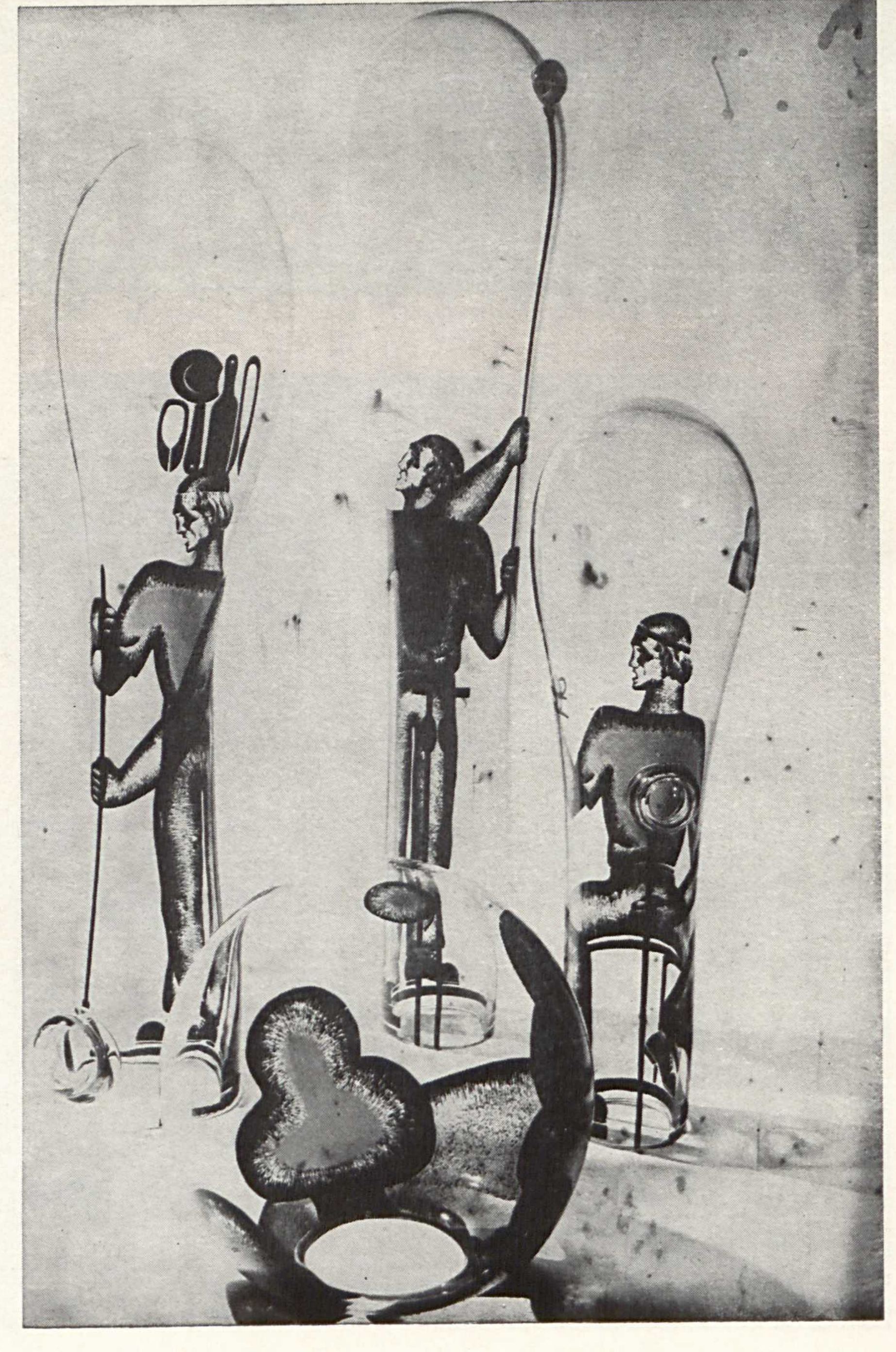


Б. Федоров
Вазы «Этюд».
Хрусталь,
алмазная грань

В. Погребной
Композиция «Архитектура». Хрусталь, алмазная грань



М. Кизлов
Композиция «Дятьково, мой край родной». Стекло, роспись



эти соотношения совсем просты, но организованы так, что передают «неуспокоенную» силу, внутреннюю динамику жизни хрусталя.

В композициях «Единство», «Перспектива», «Каскад» художник работает с хрустальными объемами, прямоугольными, овальными, создавая из них различные вариации, практически они представляют собой как бы единую композицию, заключающую в себе виртуозное владение разновеликими объемами, способность создавать свой индивидуальный, замкнутый в себе мир.

Заслуживают особого внимания работы художника, выполненные в матовом хрустале (то есть подвергнутые пескоструйной обработке). Композиция «Натура» — пример выявления самых существенных признаков предметов: объема, формы, их утрирование, создание эффекта похожести. В «Натуре» автор дает обобщенное представление о предмете, схватывая лишь основные его черты. Идея декоративности доведена здесь до логического завершения. Композиция предстает как образ известных предметов, сознательно уведенных от конкретности. Эффект обобщенности достигается отсутствием детализации, нарочитой массивностью форм, усиливается их фактурной плотностью. Каждый предмет композиции матово просвечивает, свет струится мягко, едва пронизывая объемы, создавая богатые светотеневые рефлексы, как бы обволакивая предметы. Гармония формальных ритмов соединяется с ритмами светотеневыми — в итоге получилось произведение, отличающееся ассоциативной насыщенностью.

Борис Федоров и Владимир Погребной — самые младшие в коллективе, работают после окончания в 1976 году ЛВХПУ имени В. И. Мухиной.

В произведениях Владимира Погребного преобладает сдержанность. Он выбирает темы, которые дают возможность обнажить конструктивную основу предмета. Об этом свидетельствует композиция «Архитектура», в которой предметы объединяются соотношением геометрических форм и характером алмазной грани. Введение в композицию сферических объемов разрушает ее статику, вносит элемент неожиданности. Поверхность объемов, обработанная несколькими приемами алмазной грани, создает сверкающую, оптически богатую игру света. «Архитектура» строгостью форм, их некоторой однозначностью удачно создает образ современного города. В произведении «Оркестр» присутствуют направленные ассоциативные связи с привычной формой музыкальных инструментов. Текучие волнообразные налепы создают характер поверхности, образно адекватный физической природе звука. Золотисто-медовый цвет сгущается, искрится богатейшими оттенками в толще заливов, налепов, высветляется на глади поверхности. В рисунках В. Погребного, многочисленных и очень любопытных, видны замыслы его будущих работ, связанные прежде всего с воплощением в стекле урбанистических мотивов.

В отличие от В. Погребного, для которого основной интерес представляют создания человеческого интеллекта, деяния его рук, Борис Федоров черпает вдохновение в богатстве окружающей природы. В его стекле, рисунках — бесконечные вариации, сочетания мотивов листа и дождя, листа и капли воды, цветка клевера и рябины. Б. Федоров рисует много, увлеченно и азартно, собственно, так же, как и все, что делает, к чему прикасается этот темпераментный, яростный в своей жадности работать художник. В стекле он чувствует себя абсолютно свободно. Трогателен он своей завороженностью красотой природы, своим желанием передать в произведениях как можно больше и разнообразнее ее явления. При этом Федоров подчас излишне расшифровывает свои работы, перегружая их изобразительностью и повествовательностью.

С самого начала пребывания на заводе художник активно включился в создание образцов для массового тиражирования. Им сделано несколько комплектов посуды, стаканы разных емкостей. Он разработал различные варианты фактуры для изделий массового выпуска. Комплект посуды «Береста» — один из таких удачных примеров. Тиходутое бесцветное стекло обработано вертикальной алмазной гранью, вследствие чего получилась изысканная, вибрирующая в лучах света фактура поверхности, привносящая дополнительный декоративный эффект. Комплект ваз «Лотос», модель для пресса «Клевер» — безусловные удачи молодого художника. Декоративные произведения «Листья травы. Посвящение Уитмену», «Митинг», «Месяц дождей», «Волна» — свидетельство неустанных поисков автора. Вазы «Этюд» отличаются остротой пластического решения, благодаря которому свободно развернутая, сочная форма как бы меняется на глазах, «перетекает». Легкой алмазной гранью нанесены листья, своим движением они вторят изящной пластике объемов и создают ощущение их неуловимой игры. Творчество Бориса Федорова богато возможностями развития. Покоряют его несомненный талант, стремление найти свой путь в искусстве.

Молодые дятьковцы активно участвуют в художественных выставках. Их работы вызывают неизменный интерес и серьезные профессиональные разговоры на художественных советах.

Пройдет немного лет, и сегодняшние молодые художники будут определять художественный облик российского стекла.

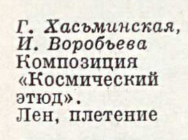


Е. Деревянко
Блюдо «Утро».
Керамика

Г. Панкова
Гобелен
«Истринские
берега»



Фоторепортаж с Московской молодежной



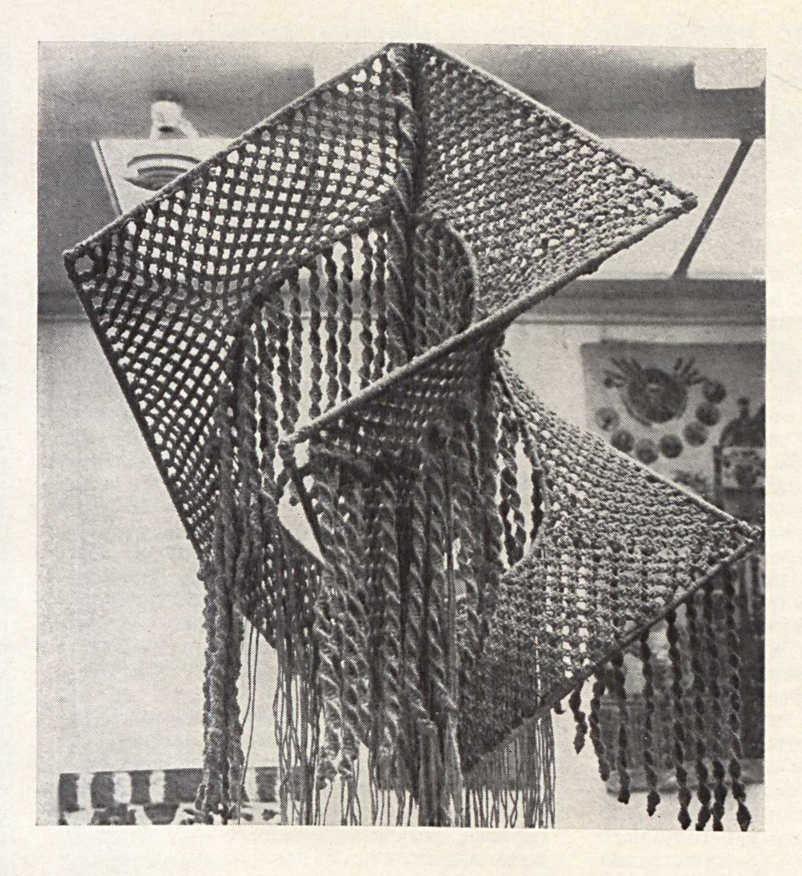
Г. Хасьминская,
И. Воробьева
Композиция
«Космический
этюд».
Лен, плетение

Г. Ахмедов
Колье «Весна».
Серебро

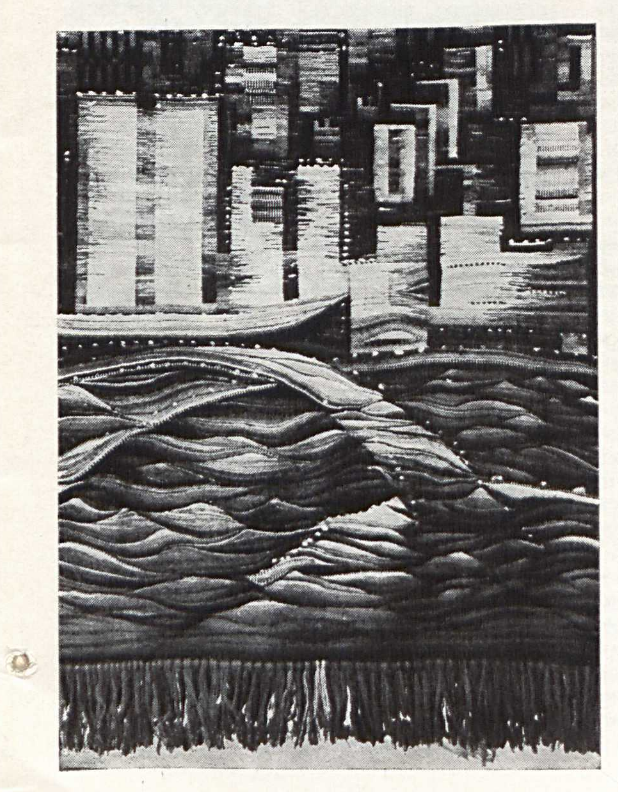
Л. Шафранская
Гобелен
«Вечерняя Москва»

Л. Константинов
«Вечер».
Керамика

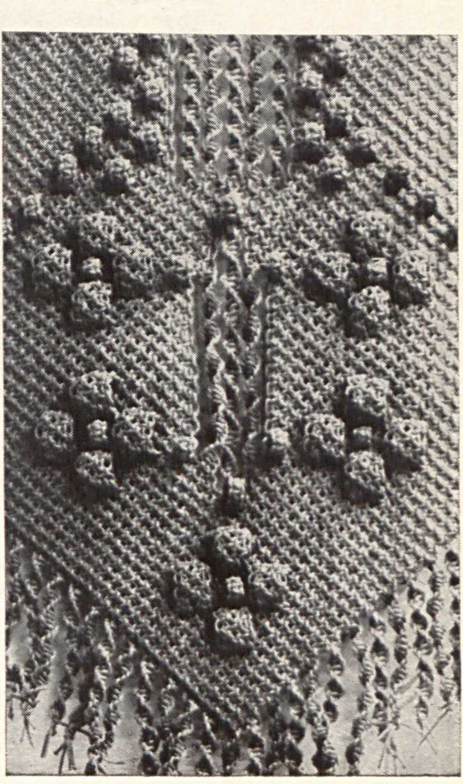
Е. Ефремов
Коврик
«Весенний мотив».
Лен

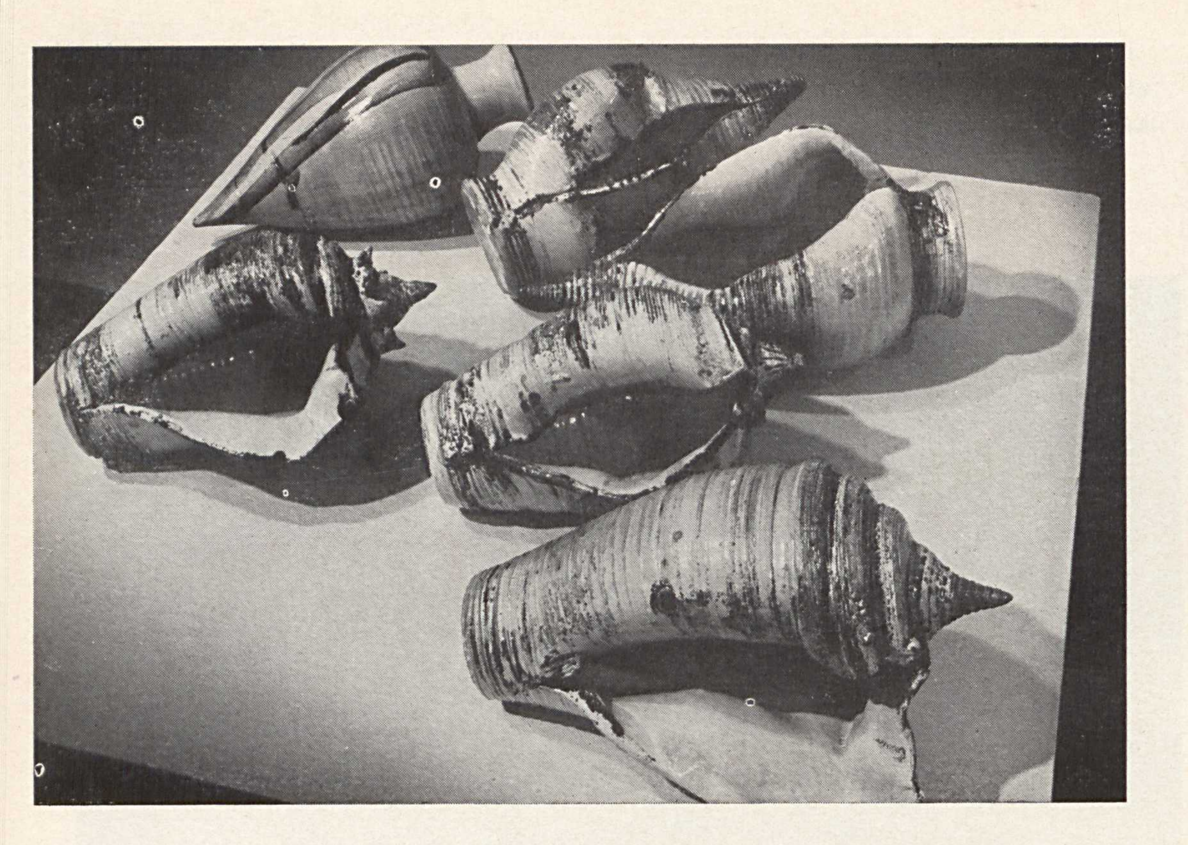


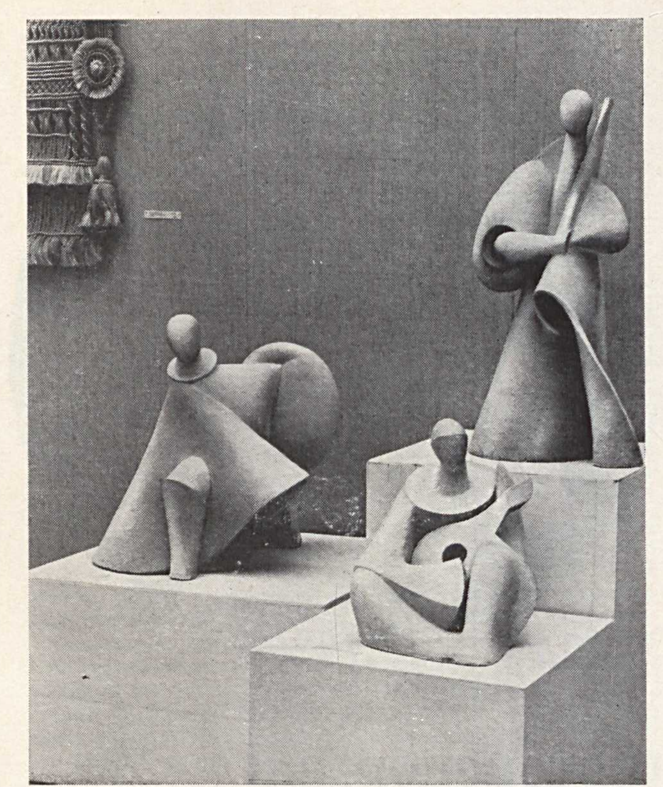












Н. Савинова «Раковины». Керамика

О. Некрасова-Каратеева «Персонажи». Керамика

К 60-летию ВЛКСМ

Ленинградская молодежная

Александр Боровский

Старые, 170-летние стены Манежа на этот раз были целиком отданы молодежи, здесь, в Центральном выставочном зале Ленинграда, в мае — начале июня проходила выставка произведений молодых художников города, посвященная 60-летию ВЛКСМ. Экспозиция не носила обобщающего характера — жизнь молодого ленинградского искусства была захвачена «врасплох», в ее естественном движении. Это дало возможность проследить несколько небезынтересных явлений в их чистом виде, не сглаженном ретроспективным подходом, позволяющим даже на коротком отрезке времени выбрать лучшее и создать картину благополучную и радужную. В самом деле, если взять последние 5—8 лет, в молодом ленинградском декоративно-прикладном искусстве все обстоит более чем удачно: художественная молодежь, как ей и положено по творческому потенциалу, самым активным образом включилась в те процессы обновления и образного углубления, которые характерны для всего нашего декоративного искусства в его станково-прикладной сфере. Ленинградская керамика по преимуществу молода, новые веяния в текстиле и стекле так же во многом связаны с молодежью, так что в целом ее позиции настолько основательны, что не нуждаются в защите. И все же нынешняя выставка не стала внушительной демонстрацией этих безусловных достижений. Представители первого эшелона творческой молодежи — по сути дела, уже устоявшиеся, зрелые мастера—как бы намеренно уступили основное экспозиционное пространство следующему поколению молодых. Важной проблемой выставки стали взаимоотношения внутри молодой ветви ленинградского декоративно-прикладного искусства — проблемой, в станковых искусствах уже поставленной критикой, а здесь, видимо, с такой ясностью возникающей впервые.

Пожалуй, наиболее наглядно эта ситуация отражена в керамическом разделе экспозиции. Группа молодых мастеров — А. Задорин, Н. Савинова, О. Некрасова-Каратеева, В. Гориславцев и другие, заставившие 5—8 лет назад заговорить о ленинградской керамике как об искусстве широкого спектра эмоциональных переживаний, острого осмысления формы и пространства, — представлена в экспозиции очень скупо. Дело не только в том, что многие из них подошли к пресловутому возрастному рубежу. Скорее, основательность результатов, стремление спокойно развивать достигнутое стали причиной их неучастия на выставке молодых, которая действительно должна быть местом демонстрации поисков еще может быть не совсем зрелых, но острых, неустоявшихся, далеких от завершения. Тем не менее немногие выставленные работы этой «старшей» группы стали своего рода ориентирами исканий, эталонами отношения к керамике не столько как к материалу, но как к первозданной, одухотворенной материи, ждущей формообразующих усилий художника. Именно так воспринималась на выставке композиция О. Некрасовой-Каратеевой «Персонажи» — трехфигурная группа, в которой по отдельным приметам узнается мотив традиционной оперной серенады. Однако же не театр и не маскарад составляют суть поисков художника: ведущая тема здесь иная. Это жизнь керамического пласта — гнутого, резаного, креоного, — послушного воле художника и все же пытающегося распрямиться, принять первозданную устойчивую форму, чтобы затем снова стать объектом творческих трансформаций. Эта постоянная готовность живой, дышащей керамической плоти к новым видоизменениям, к смене форм и обличий (отсюда, видимо, намек на театр) в контексте данной выставки воспринимается как некое приглашение прислушаться к внутренней жизни керамической стихии, способной облечь в предметную форму любое переживание художника. Иной аспект отношения к керамике — акцент на ее изначальную органичность, сближенность и переплетение природных и человеческих, творческих, формообразующих усилий демонстрирует композиция Н. Савиновой «Раковины». Уверенно, даже чуть утрированно-точно прорисовывая объемы, соотнося мягкую рукотворность гончарной поверхности с живой фактурой органической формы, заставляя сложно составленный из солей, позолоты и люстров цвет перекликаться с нехитрой естественной окраской, художник стремится утвердить единство всего сущего, органического, природного и созданного человеческими руками. И, наконец, интерьерные, пространствообразующие качества керамики показывает М. Копылков в композиции «Гитаристка», имеющей конкретный архитектурный адрес и, может быть, поэтому несколько смягчающей присущую этому художнику остроту пространственного эксперимента в сторону большей внешней декоративности.

Эти работы, с их спокойной уверенностью решений, ясностью задач, как бы обозначают русло движения искусства «старшего» поколения молодых ленинградских керамистов.

Принимает ли следующее поколение их эстафету, предлагает ли качественно новые решения? Приходится признать, судя по экспозиции, что маневры и передвижения в керамике следующей волны молодежи происходят пока на уже завоеванной предшественниками территории. Всем памятна наивная радость освоения пространства, отметившая керамику в начале 70-х годов. Сегодня объемность керамики воспринимается уже как должное, но стремление от плоскости в пространство должно быть оправдано, подкреплено чем-то гораздо более важным, нежели просто демонстрацией современности пространственного мышления. Однако скажем, в пластах Р. Мартыновой и триптихе А. Поварова «Окно», работах в общем-то заметных, пространственные прорывы, гиперрельеф, бурно прорастающий на плоскости, выглядят неубедительными как неэмоциональное внешнее нагнетание пространственного драматизма. Точно так же недостает внутренней содержательности и композиции одаренного художника В. Цивина «Старые мотивы». Если многие стремятся «взорвать» статику керамического пласта, куба, блока, то Цивин поступает наоборот — он лишает блок телесного естества, предметной плоти, оставляя лишь его внешние границы, жесткую оболочку. «Выкачав» из керамического блока его материальное содержимое, художник освободившееся «безвоздушное» пространство заселяет предметными реалиями — фигурами, материализованной символикой, натюрмортными мотивами. При этом предметная форма моделируется как бесплотная аккуратная и, в сущности, муляжная. Отдаешь дань технической изощренности автора, однако исходный эмоциональный импульс, внутренняя необходимость именно подобного — сложнейшего пространственного решения, наконец, духовная содержательность подобной насквозь стерильной среды — ускользают. Эмоциональный вакуум, думается, неизбежно ведет к новым версиям маньеризма, к налету салонности.

Стремление к готовым пластическим формулам, в которых доказательства — путь сомнений и исканий — как бы вынесены за скобки, присутствует и в ряде других работ. В. Головин («Город»), А. Олейник («Новостройки») решают тему города как динамическую объемную композицию, развивающуюся по вертикали. Как ни были интересны здесь коло-







А. Иванов
Композиция «Прометей».
Стекло

А. Ларионов
Панно «Гоголевский Петербург»
Фарфор

Ю. Манелис
Композиция «Скоморохи».
Стекло

ристические решения (особенно в работе А. Олейника с ее чистым майоликовым цветом), композиционный «костяк» обеих работ однотипен и, в свою очередь, напоминает не однажды виденное. А ведь это работы, выделяющиеся на среднем фоне.

Если готовые образные «блоки» используются в работе с объемом, то не меньшую тревогу может вызвать и распространение своего рода архетипов в росписи. Их несколько. Назову самый устойчивый — некую рафинированную легкость, раскованность, подвижность кисти, акварельную мягкость касания, импровизационную свободу трактовки изобразительной формы. Еще лет десять назад подобная свобода давалась с бою, встречалась с радостью, сегодня она доступна уже дипломникам ЛВХПУ имени Мухиной. Но главное, вместо внутреннего волнения, скрытых душевных движений, недосказанности, чувствовавшихся в подобной живописи ранее, здесь — явная образная облегченность, благополучие, которые всегда сопутствуют вторичности видения.

Несоответствие изобразительной культуры культуре чувств художника, заимствование на уровне неких знаков причастности современному художественному мышлению прослеживаются и в работе молодых фарфористов. Правда, здесь, наряду с остросовременными приемами («безвоздушное» искусственное пространство, механически переданное аэрографом, в работах В. Богданова и Р. Сайфулина), встречаются, и даже чаще, знаки причастности к духовной среде прошлого, к высокой традиции старого фарфора (работы Г. Шуляк, Т. Афанасьевой). Правда, тактичность реминисценций и исконная традиционность материала скрадывают элемент стилизации, но все же он присутствует, рождая неудовлетворенность. Она тем более ощутима, что недавняя, да и современная история ленинградского фарфора дает образцы ярко эмоциональных решений, в которых традиция переплавляется в живом потоке человеческого чувства.

В этой связи естественным, органичным продолжением традиции представляется панно А. Ларионова «Гоголевский Петербург». В этой сложной работе с ее внутренней конфликтностью, выраженной в противоборстве станкового и монументального начал, графической, мирискуснической определенности силуэтов и напряженности холодной интенсивной гаммы, гоголевской фантасмагорической фантастики и реальности рождается глубокий, неоднозначный образ. Образ не только ассоциативно, а и повествовательно передающий особый, если пользоваться формулой М. Бахтина, «не поддающийся овнешняющему определению» дух гоголевской прозы.

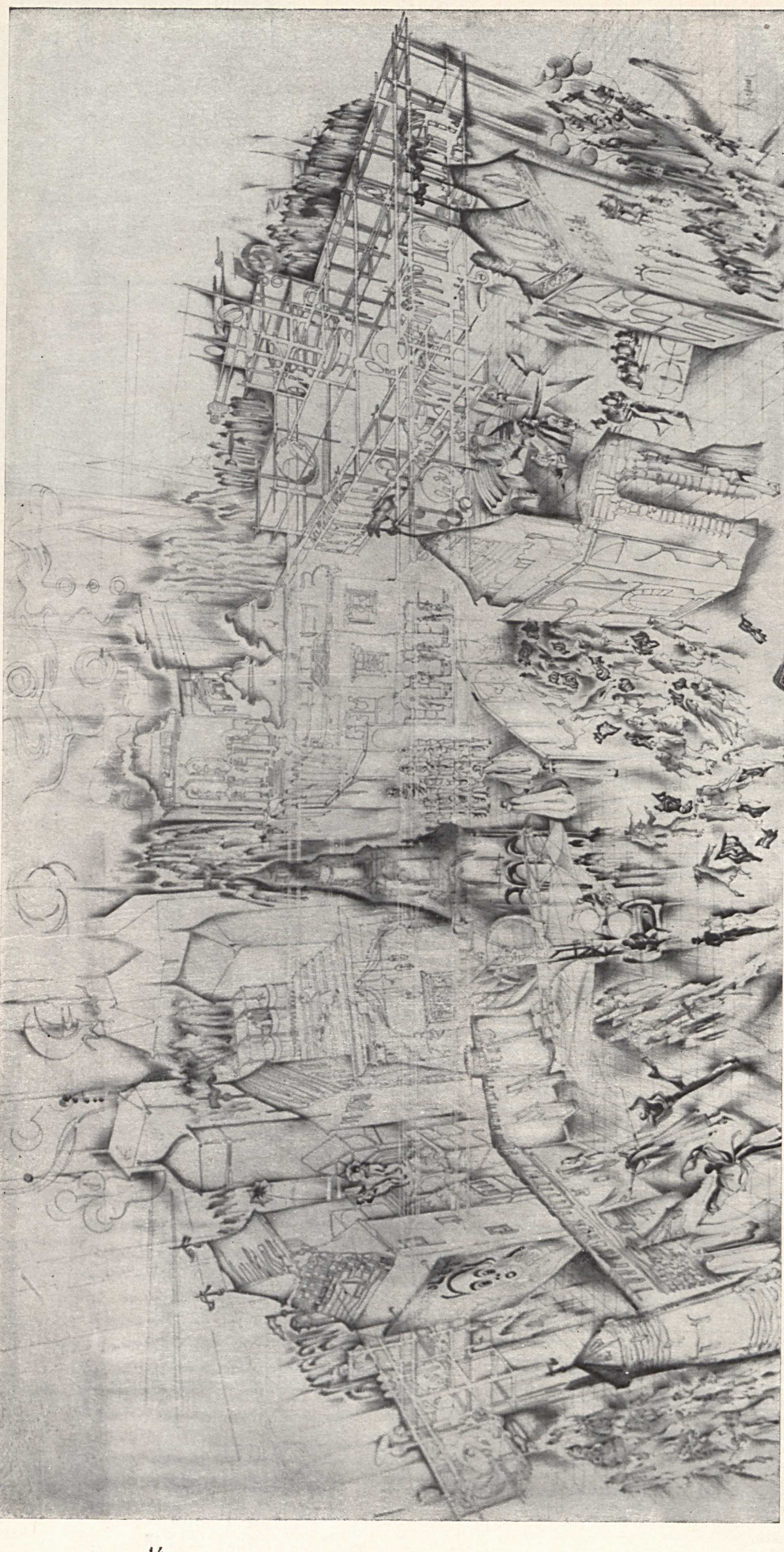
В других разделах экспозиции две волны в молодом искусстве выражены не столь отчетливо. Безусловно, лучшей работой текстильного раздела стали «Цветы Октября» Г. и Н. Головко и Г. Пономаревой — гобелен с введением керамики. Авторы создают образ радостного, побеждающего цветения, то затухающего, то вспыхивающего с новой силой. Четыре керамических блюда, включенных в сложную форму гобелена, играют роль своего рода пульсаров, источников цветовых волн, побеждающих пространство. В области росписи по текстилю удачных решений обидно мало — кажется, уроки интереснейших ленинградских мастеров, в первую очередь Т. Воронецкой, на нашли ответа, текстильные панно Н. Варшаковой, Л. Львовой, Л. Закамской страдают поверхностной эффектностью, готовностью жить в усредненном коммерческом интерьере.

Зато безусловно интересен раздел стекла: его многообразие и новизна решений значительно обогащают выставку, углубляют ее содержание. В ленинградском стекле всегда сосуществовали несколько направлений и несколько поколений, причем старейший ленинградский стекольщик Б. А. Смирнов в течение многих лет остается едва ли не самым темпераментным, озорным, острым, начисто снимая проблему «отцов и детей». В экспозиции разные направления в стекле так же уживаются мирно. А. Иванов, в русле идеи Б. Смирнова тяготеющий к развернутому тематическому сочинению, к выраженной интеллектуализации образа, выставил серьезную работу — трехчастную композицию «Человек побеждающий». Это вещь с последовательной программой, сценарием, по которому на весомых, мягких какой-то почти гончарной рукотворностью стеклянных объемах, символизирующих, очевидно, саму земную материю, развертывается сложное действие: единоборство Тезея с минотавром, Прометея с орлом, и, наконец, в центральной части — Человека с собственным несовершенством. Человек побеждает — над рухнувшим Икаром парит космонавт — вывод последовательно подготовлен всем движением гравированного сюжета, ради логики которого автор готов пожертвовать оптическими эффектами и подчас — логикой композиционной.

Работа Г. Ивановой «Талая вода» по характеру полярна предыдущей: там вещь-идея, последовательное сюжетосложение, здесь — полная импровизационность, торжество свободной лепки. Все девять объемных композиций созданы как бы естественным путем — потоки и ручьи стекла, образовывая водовороты, «закольцовывают» емкости. Пластическое состояние материала тождественно состоянию природы. Вообще ориентация на органическую форму как оппозиция холодности традиционной хрустальной грани ЛЗХС (к сожалению, на выставке почти не представлены молодые заводские художники — Н. Тихомирова, Н. Гончарова и другие, существенно расширившие палитру традиционных средств) стала примечательным явлением. Значительными работами представлен Ю. Манелис, художник яркий и весьма перспективный. В его работах, выполненных в гутной технике, всегда присутствует определенный исходный тематический мотив, который развивается во всех звеньях ансамбля. В композиции из ваз цветного стекла «Скоморохи» это мотив капель-бубенцов на рожке скоморошьего колпака, ставший доминантой образа. В работе «Декольте» — мотив раскрывающихся раструбом тяжелых женских нарядов, заставляющих поверить в теплоту и материальность скрытых в них объемов. При всем внимании к ассоциативной, а зачастую и литературной основе образа, в глубине каждой из этих композиций лежит стремление к органической, живой природе.

Оно обнаженно в композиции «Жемчужины», пластика которой строится по законам роста естественной формы. При этом — аспект немаловажный — бесхитростная внешне органика корректируется традиционно строгим ленинградским графизмом. Сочетание органичной мягкости и строгой прорисовки деталей формы наблюдается и у других стекольщиков — В. Авдиенко и др. Да и не только стекольщиков: вспомним керамические «Раковины» Н. Савиновой, которая органическую форму доводит до конца, до завершения, нигде не обламывая, не прерывая, отмеривая пропорции, вычерчивая силуэт. Может быть, это не случайность, а специфически ленинградское стремление сочетать два исконно противоположных начала?

Выставка молодых художников менее всего дает повод для завершающего, окончательного суждения. Расстановка сил здесь постоянно меняется, проблемы, казалось бы, сугубо внутренние, «внутримолодежные» приобретают принципиальную актуальность. В искусстве молодых хочется, следуя словам Н. Пунина, видеть «жизнь, постоянно растущую» — подтверждение лучших ожиданий, опровержение тревог. И не хочется видеть инерцию стиля, состояния неоправданного покоя. Отсюда — эмоциональность, полемичность суждений, личный, заинтересованный тон любых отзывов. В том числе настоящих заметок.



Сегодня мы импровизируем

(Один проект театра будущего)

В публикации М. и Ю. Бархиных («ДИ СССР» № 7, 1978) о молодежных проектах театра будущего говорится и о проекте № 5, созданном при участии режиссера и сценографа. Редакция обратилась к создателям проекта с просьбой рассказать, с точки зрения профессии каждого, о том, как они видят ближайшее будущее театра. Напоминаем тему конкурса: «Свободный взгляд на современный театр». Будущее и современность в представлении молодых художников практически неотделимы.

АРХИТЕКТОР Г. ЦИПИН

Театр — это настолько своеобразный, живущий по только ему присущим законам мир, что любое привычное понятие в применении к театру приобретает совершенно необычный, подчас просто противоположный смысл.

Все, что связано с театром, чревато неожиданностями, превращениями и парадоксами. Кажется, что весь материальный мир, окружающий актеров, «лицедействует» вместе с ними.

Привычная архитектурная логика не выдерживает столкновения с логикой театральной. Как только мы признаем необходимость архитектуры театра стать органической частью общего театрального процесса, архитектор вынужден отказаться от роли «главного дирижера», к которой он привык, и стать равноправным участником оркестра, ну, может быть, «первой скрипкой».

Он должен отказаться от ориентации на «вечность» статичного архитектурного образа, он должен создать меняющуюся живую среду для театрального действия. Наконец, он должен уметь превращаться в театрального художника или даже режиссера, и это первое «превращение», которыми так богат театр.

Второе связано с самим театральным зданием, которое стремится «вывернуться наизнанку», а само действие — выплеснуться за пределы специально для него предназначенного помещения. Так возникает парадокс «пустого пространства». Театральное здание вроде бы и не нужно. В идеале для каждого спектакля нужно возводить новое сооружение, как возводятся декорации на пустом пространстве сцены. И нами была предпринята попытка сделать такое сооружение. Нужно спроектировать только самое необходимое: несущие конструкции, технические блоки, лестницы. Свести к минимуму жестко фиксированные элементы. Так родилась идея универсальной пространственной решетки, в которой сосредоточена вся техническая часть, проходят все коммуникации и которая служит остовом здания и «вешалкой декораций».

Это сооружение, постоянно меняющее внешний и внутренний облик. Оно включено в активную городскую среду, образуя единое интегрированное пространство, приспособленное для игры, — «тотальную сцену».

Такой подход предопределил выбор места для театра в районе Китай-города с использованием «вакуума» внутренних дворов в самом напряженном месте Москвы.

Близость Большого, Центрального детского, Малого театров, богатая историческая среда с ярко выраженной национальной окраской — все это должно было служить взаимообогащению нового и традиционного.

Перед нами стоял вопрос, каким образом пространственно организовать само действие. Что выбрать — сцену-арену, сценическую коробку, или изобрести что-то совсем новое.

А что если и первое, и второе, и третье? Сделать некий театральный конструктор и из модульных элементов набирать са-

мые различные сочетания сценических площадок и зрительских мест. Современный архитектор в совершенстве овладел языком гибкого, динамического пространства, тонко реагирующего на меняющиеся потребности. Он может организовать универсальное пространство, не связывающее режиссера жесткими рамками одной сценографической формы, создать такую среду внутри и вокруг него, которая позволяла бы свободно перемещать действие по замыслу режиссера, фокусировать его. Если нужно — будет греческий амфитеатр, а хотите — сцена итальянского типа. Можно организовать балаган, ярмарку, мистерию, возрождающиеся сегодня политическим и народным театром. Опять парадокс: футурологический подход обернулся ретроспекцией.

Пространственная конструкция-решетка, на которую навешиваются урбанистические декорации, представляет собой как бы систему сценических коробок, служащих, если надо, также зрительскими местами. Она подчинена архитектурному модулю.

Элементы сценических мест, зрительских площадок, фуры для декорации подчинены театральному модулю, взаимосвязанному с архитектурным. И снова превращение. Декораций в архитектуру. Архитектуры в декорации.

Но превращения, которые таит в себе театр, и на этом не исчерпываются. Зрители в нашем театре зачастую становятся актерами, а актеры — зрителями. Традиционно их разделял занавес. В нашем проекте занавес получил новую трактовку. Занавес-выгородка — это подвижная и гибкая система технических ограждений позволяющая формировать пространство любой конфигурации. Она скорее призвана не разделять актеров и зрителей, а перемещать границы сцены и зала. Занавес-выгородка становится посредником между реальной городской средой и искусственным миром театра, нейтральным фоном, оживающим с помощью света, живописи и воображения.

СЦЕНОГРАФ О. А. ШЕЙНЦИС

Каким я для себя определил театр будущего?

Представления о нем для меня определены театральной практикой. Каждая новая работа над спектаклем — освоение сценического пространства заново. Иногда эта сфера расширяется и охватывает пространство зрительного зала.

Сцена может помогать, но может и мешать воплощению образного решения спектакля. Часто из-за недостатков современного театрального хозяйства отвергаются интересные идеи. Недостаточный просмотр игрового пространства, отсутствие авансцены, малая высота портала или глубина сцены сковывают замысел художника. И приходится идти на уступки обстоятельствам, и невозможно потом объяснить зрителю, что все было бы лучше, если бы...

Вот с этими проблемами, нажитыми при работе над спектаклями, я и приступил к проекту театра будущего. В современных исканиях новых видов театральных зрелищ, как мне кажется, главный недостаток — в отрицании традиционных форм и излишней конкретности новых. А если учесть, что театр, как и любое искусство, видоизменяется в своем развитии, то недостаток этот приводит к тому, что в подобном комплексе будущего можно успешно работать непродолжительное время и только над спектаклями определенной драматургии, режиссуры и сценографии. Прогнозировать, каким будет театр в будущем, довольно рискованно, рискованно строить театры на основе этих прогнозов.

Поэтому основным требованием к нашему проекту было: театральное сооружение не должно препятствовать созданию разных по форме театральных зрелищ со всевозможными видами взаимодействия актеров и зрителей, а тем более навязывать их. Кроме того эстетика театрального сооружения не должна быть подвержена моде. Из этого вытекает следующее требование к проекту: обеспечить возможность создания спектаклей как традиционных, так и экспериментальных. Игровое пространство экспериментальных спектаклей можно развивать в любой точке театра параллельно с основной традиционной сценой и залом.

Сценическая коробка является осью всей планировочной композиции театра. Ей отводится объем с габаритами 12×12×12. Прилегающие объемы такой же кубатуры образуют систему зрительных залов.

Сценический объем при помощи фокусирования меняет свои пропорции, видоизменяя сценическую композицию. Вертикальной трансформации зрительных залов помогает перекрытие, образованное сплошным рядом штанкетных подъемов.

Такое перекрытие дает возможность менять пропорции зрительного зала по ходу спектакля, а также обеспечивает размещение элементов оформления и светоаппаратуры за пределами сценической коробки.

Основная сцена и зал могут увеличиваться за счет прилегающих объемов такой же кубатуры, с моментальной сменой декораций и организацией кругового просмотра, с превращением сцены в арену. В этом случае поворотный круг выступает в виде вращающейся арены.

Трудности свободной планировки проявились в ограничении пространства спектакля и в проведении его свето- и радиогруппами. Эти проблемы мы решали при помощи подвижных стенок, шкафов-носителей свето- и радиоаппаратуры. Они же могут служить передвижным гардеробом сценических костюмов и реквизита.

Эти стенки-шкафы передвигаются по прогонам силовой конструкции сооружения, которые, в свою очередь, служат переходными мостиками, местом подвески светоаппаратуры и размещением передвижной кабины регуляторной.

Таким образом микросцена, возникшая в самом неожиданном месте, всегда может быть снабжена всеми необходимыми компонентами театрального хозяйства.

Театральные формы не ограничиваются только традиционной «итальянской» сценой и камерными залами. Один и тот же спектакль может перетекать из объема в объем, где проходят отдельные камерные сцены, постепенно объединяя объемы отдельных площадок в единое массовое действие вплоть до выплеска за пределы театра и превращения спектакля в шествие.

Для этого мы организуем внутренний дворик театра, образованный остовом фасадов по красным линиям прилегающих улиц.

Эти фасады, кроме ограничения места, являются декорациями, органично вписывающимися в общий рисунок городской среды.

Такой дворик может быть использован для всевозможной работы со зрителем, для концертов и фестивалей песни, цирковых представлений и ярмарок, обсуждений спектаклей.

В ходе работы над проектом у нас возникла необходимость в проверке возможностей задуманного нами театра.

С этой целью был разработан спектакль по пьесе Пиранделло «Сегодня мы импровизируем», который дал нам представление о реальных возможностях театра, выявил недостатки, часть которых удалось исправить.

Разработка и анализ «сыгранного спектакля» подняли ряд проблем перед нашим коллективом, которые, казалось, были уже решены. Спектакль «обживал» проект. Иногда этот процесс происходил болезненно.

И наверное необходимо «сыграть» еще не один спектакль в нашем проекте, чтобы довести его до совершенства.

РЕЖИССЕР С. БУЛЬБА

Коллектив единомышленников — не те, кто думают одинаково, а те, кто думает об одном, имеют общую цель, — сказал Г. Товстоногов.

Работать над проектом было интересно, но неимоверно трудно. Я был привлечен к работе, когда замысел практически сложился. Архитекторы исходили из условий конкурса. Они обладали одаренностью и фантазией, но не имели опыта работы в театре. Они пошли по пути свободной импровизации в русле своей профессии. Произошла банальная ситуация «заказчик — исполнитель». Мы построили — вы живете. Я оказался в положении режиссера, получившего хорошо оборудованный комплекс, рассчитанный на все возможные зрелища. Получил отличную театральную ЭВМ, закладывай любую программу, и все произойдет само собой.

Времени на изменения сути проекта не было. Тогда возникла необходимость придумать конструктивное решение, помогающее выявить все возможности будущего здания. И мы «разыграли» пьесу Пиранделло в этом проекте.

Пьеса предоставила возможность решить разные сцены в разных жанрах — от трагедии до водевиля, от мистерии до балагана, от исповеди до диспута, от плаката до шествия.

Ведь в давние времена театр был свободен в формах своего проявления и обходился без техники, сигнализации, билетеров, помещений, без кресел, ярусов, бенуаров и крыши над головой.

Театр прорывался во дворы, на улицы, на площади, даже на паперти.

Но потом театр был оттеснен в сады, загнан в залы, сараи, дворцы, наконец, в сценические коробки.

В конце концов театр оказался в трех стенах перед большим или малым количеством кресел.

Разнообразие новинок, вошедших в технологическое оснащение театральных зданий, не перечислить. И все это только для того, чтобы театр, актер, режиссер, художник, зритель, наконец, знали свое место.

Хотите, мы вам стены распишем? Чтобы пока вы там что-то изображаете, зрителям было бы чем заняться. Можем по фасаду что-нибудь разбросать, чтобы глаз радовало. Если не нравится это здание, построим другое, образное. Например, в виде лиры, звезды, трактора, наконец. Все сделаем. Только сидите внутри и не лезьте на рожон, то есть на улицы, площади, стадионы. Не надо! У нас там все хорошо завязано с ландшафтом, средой, объемом. А вы своим появлением, видом все испортите...

А теперь стоп! Сознаю, что сгустил, гиперболизировал. Сознаюсь, что сделал это преднамеренно. Но театр настолько мощное искусство, что нет нужды ни в каких дополнительных средствах. Как говорит Питер Брук, театр подобен увеличительному стеклу и одновременно уменьшительной линзе. Этот маленький мир столь же многообразен, как и большой. Театр должен быть «всем», а, следовательно, «ничем». Такой подход оборачивается парадоксом «пустого пространства». Но ведь театр и произошел от «пустого пространства» — от площади.

Театров у нас много. Они могут помещаться в различные объемы, суть от этого не изменится. Жаль только, что театров, имеющих свое лицо, меньше, чем хотелось бы. Но такие театры есть. И о них прежде всего следует говорить и думать.

Дело ведь не в новых или старых формах, не в тех или иных веяниях, течениях, моде.

Сегодня лицо театра определяет его художественный руководитель. В его гражданской, идейной, художественной позиции, в его мировоззренческом кредо заключены направленность, форма, суть театра, которые выявляются коллективом единомышленников.

«Театр, — сказал Федерико Гарсиа Лорка, — одно из самых действенных и полезных орудий страны, это барометр, отмечающий ее величие или упадок. Чуткий театр, верно направленный во всех своих жанрах, может в несколько лет изменить мировосприятие нашего народа».

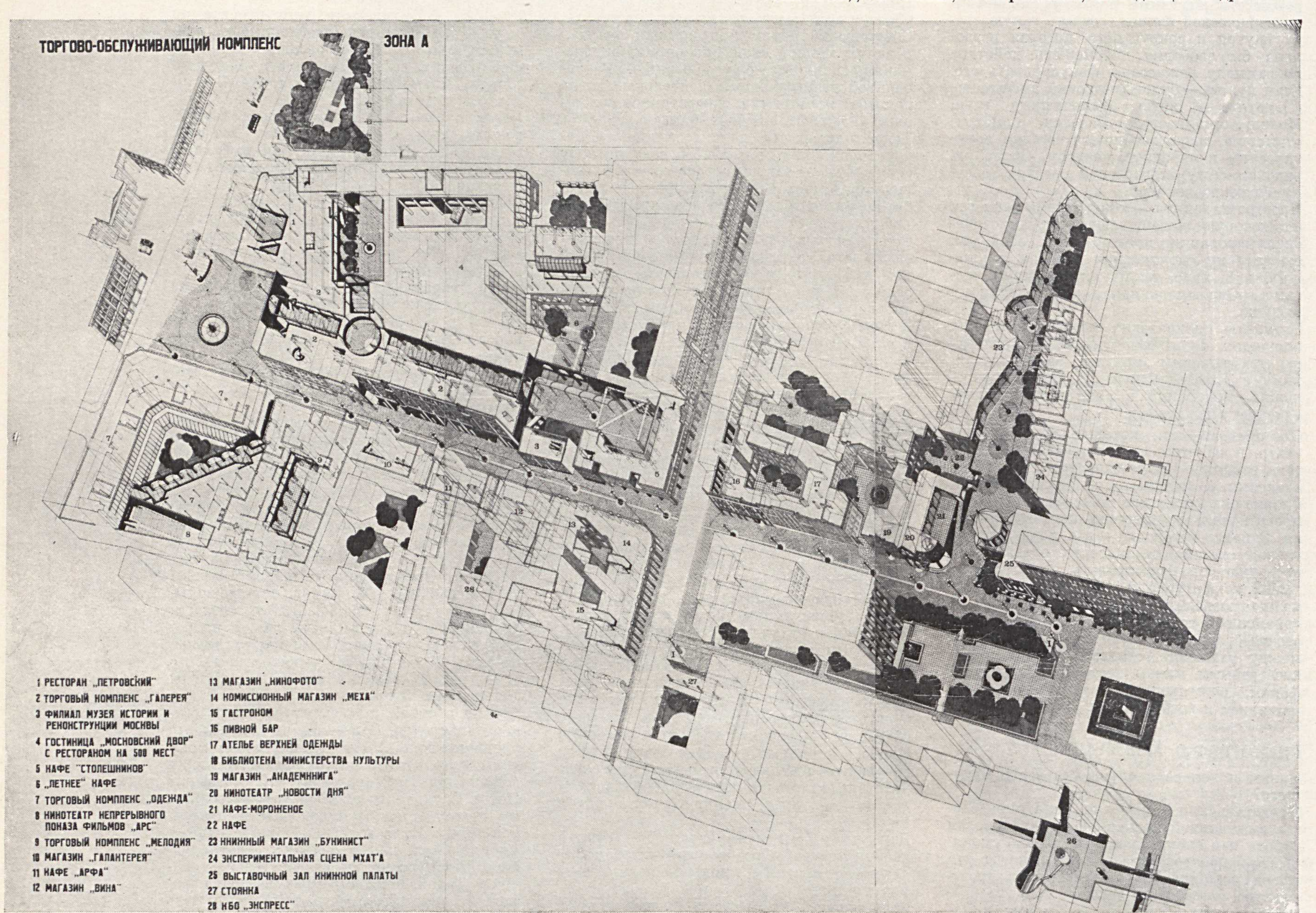
«Театр — это барометр правды, волнующий человечество» — было написано в манифесте нашего театра.

Нам необходимо помнить об этом и делать все возможное, чтобы стрелка барометра точно реагировала на все события в мире. Нам нужно сотрудничать, подробно узнавая и постигая друг друга.

Нам важно изучить все глубинные течения наших профессий для того, чтобы сотрудничество приводило к творческим открытиям.

Столешников переулок — предложение по реконструкции

Авторский коллектив отдела перспективных исследований НИ и ПИ Генплана г. Москвы в составе: арх. А. Гутнов (руководитель темы), А. Скокан, З. Харитонова, В. Юдинцев и др.



Москва не есть обыкновенный город, каждый ее камень хранит надпись, начертанную временем... богатую, обильную мыслями, чувствами и вдохновением для ученого, патриота и поэта...

М. Ю. Лермонтов

Реконструкция исторических районов города — вряд ли какая-нибудь другая тема возбуждает столько споров, рождает такие непримиримые противоречия, привлекает острый интерес самых широких слоев общественности.
Заметно активизировали свои усилия в поисках решения этой задачи и архитекторы. Появилось много проектов и предложений по реконструкции. Наметились новые тенденции в работе проектировщиков.
Сегодня мы знакомим читателей с одним из проектов реконструкции Столешникова переулка в Москве, который дает представление об этих новых тенденциях. Чтобы лучше понять и оценить значение произошедших перемен в мышлении и практике проектировщиков, мы попросили высказать свое мнение о проекте теоретика архитектуры В. Глазычева и потомственного москвича, художника Н. Андронова.
Нам представляется, что в каждой из высказанных точек зрения есть позиции, с которыми можно согласиться и, наоборот, отдельные их положения могут показаться спорными. В любом случае, мы убеждены, что такая дискуссия поможет глубже разобраться в сложной и актуальной проблеме.

Проект реконструкции Столешникова переулка не содержит детальной архитектурной разработки отдельных объектов. Он дает лишь общие контуры объемно-пространственного решения всего комплекса — главные ограничения, принципиальные направления и методологические приемы, которым необходимо следовать на уровне конкретного проектирования.
Методологическое значение проекта заключается, во-первых, в том, что он дает проектировщикам представление о том объеме проектных и предпроектных материалов, который необходим для комплексного проекта реконструкции участка в центре исторически сложившегося города, а, во-вторых, он показывает принципиальную возможность решения новой для нашей проектной практики задачи радикальной реконструкции и одновременного сохранения исторической среды.

*

Столешников переулок является местом, известным каждому москвичу — это традиционно торговая улица городского центра, по которой проходит один из самых насыщенных маршрутов пешеходного движения, связывающий улицу Горького с комплексом центральных универмагов (ЦУМ, Петровский пассаж, «Детский мир», ГУМ).
В пределах рассматриваемого района находятся два памятника архитектуры, внесенных в список памятников, состоящих на Государственной охране, и несколько зданий, рекомендуемых для включения в дополнительный список. Но специфический колорит старой Москвы переулку придают не только памятники, сколько все здания, расположенные по обеим его сторонам, независимо от их стиля и времени постройки.
Поэтому общая стратегия реконструкции определяется двумя целями, к которым стремились авторы проекта: с одной стороны обеспечить максимальную сохранность исторически сложившейся здесь городской среды, с другой — повысить комфорт пребывания людей в торгово-общественном центре и усовершенствовать качество жилой среды.

Проект
реконструкции
Столешникова пер.
в Москве.
Аксонометрия.

←

Столешников пер.
в Москве.
Общий вид.



Развитие этих функций намечается на основе совершенствования системы пешеходных коммуникаций. На наиболее активном пешеходном участке переулка от улицы Пушкинской до Петровки намечено устройство специального дублера — крытого торгового пассажа, имеющего частые поперечные связи с переулком.
Диагональные проходы со Столешникова переулка на угол Дмитровского переулка и в сторону Петровки удобно сокращают путь для транзитного потока пешеходов. Поперечные проходы со Столешникова к проезду Художественного театра и на улицу Москвина создают возможности для сквозного пешеходного движения через внутриквартальные территории и могут частично дублировать перегруженные участки пешеходной сети на Пушкинской улице и на улице Горького.
Устройство скрытых пешеходных аркад в первых этажах угловых домов по нечетной стороне Столешникова переулка и на отдельных участках Пушкинской улицы позволяет увеличить полезную ширину тротуаров и создать дополнительные удобства для пешеходов в ненастную или жаркую погоду.
Магазины, предприятия общественного питания и бытового обслуживания, расположенные на участке, получают возможность увеличить свои торговые и подсобные площади за счет освоения дворовых территорий и использования вторых этажей. При этом не меняется традиционный для этой части города характер объектов — небольшие специализированные магазины, кафе, ателье с высоким уровнем обслуживания.
На участке между Столешниковым и Дмитровским переулками в глубине квартала запроектирована небольшая (на 300—400 мест) гостиница с условным названием «Московский двор». За счет сноса и реконструкции ветхих, не представляющих ценности домов на углу Столешникова переулка и Петровки намечается разместить комплекс общественного питания — ресторан «Петровский», кафе, бар, кафе-экспресс и др. Небольшая пустующая площадка у здания бывшей церкви Косьмы и Дамиана на Советской площади послужит началом бульвара-перехода, связывающего Столешников переулок с проездом Художественного театра. Вдоль него разместятся небольшое кафе, маленький полуподземный кинотеатр «Новости дня», торговая галерея, магазины букинистической и антикварной книги.
Одной из задач проекта было сделать весь комплекс реконструктивных мероприятий не слишком заметным на плане района — он как бы встроен в существующую пространственно-планировоч-

Проект
реконструкции
Столешникова пер.
в Москве.
Макет.

ную систему. Новое строительство строго регламентируется в соответствии с линиями застройки сложившихся кварталов и этажностью существующих зданий. Так, с учетом характерной для района масштабной неоднородности застройки, состоящей из многоэтажных «доходных» домов начала XX века и небольших двух-, трехэтажных зданий более ранней постройки, непосредственно на линию застройки Дмитровского переулка выведена малоэтажная пристройка к гостинице, которая в общих чертах воспроизводит габариты снесенных домов. Основной шестиэтажный корпус гостиницы располагается за этой искусственно созданной ширмой, в глубине квартала, органично вписываясь в привычную для москвичей живописную панораму (со стороны улицы Петровки) как одна из ее многочисленных кулис. Новое здание ресторана «Петровский» также воспроизводит габариты и этажность сносимых в этом месте старых зданий, не изменяя привычные очертания и силуэт застройки. Особое внимание уделяется архитектурному построению и пластической обработке нижнего яруса застройки, который формирует самую ответственную, ближнюю зону восприятия городской среды.
Сквозным архитектурным «мотивом», символом всей системы пешеходных пространств Столешникова станут полуциркульные арки. Они отмечают входные порталы, повторяются в стеклянных покрытиях главного пассажа, торговых галереях и обрамлениях рекреационных дворов.

*

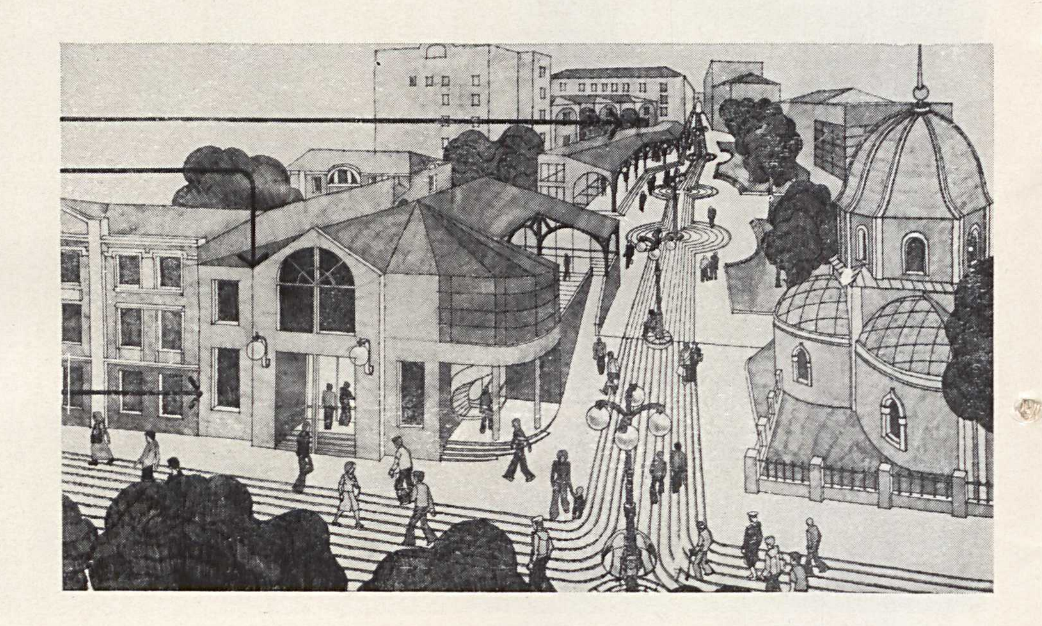
Разработка экспериментального предложения по реконструкции торгово-обслуживающего комплекса в зоне Столешникова переулка убеждает в том, что в условиях сложившейся среды центра Москвы можно развивать его общественные функции и даже размещать значительные объемы нового строительства, не нанося какого-либо ущерба историческому окружению и старой застройке.
Проектом намечается: увеличение рабочих мест в магазинах со 153 до 342, в кафе, ресторанах увеличение мест с 378 до 2452 и больше чем в два раза сокращение числа работающих здесь в деловых учреждениях. Общий объем реконструкции по проекту 23,5 тыс. кв. м и нового строительства 28,6 тыс. кв. м, предполагаемая сумма затрат 24,2 млн. рублей, а срок окупаемости — 9 лет.

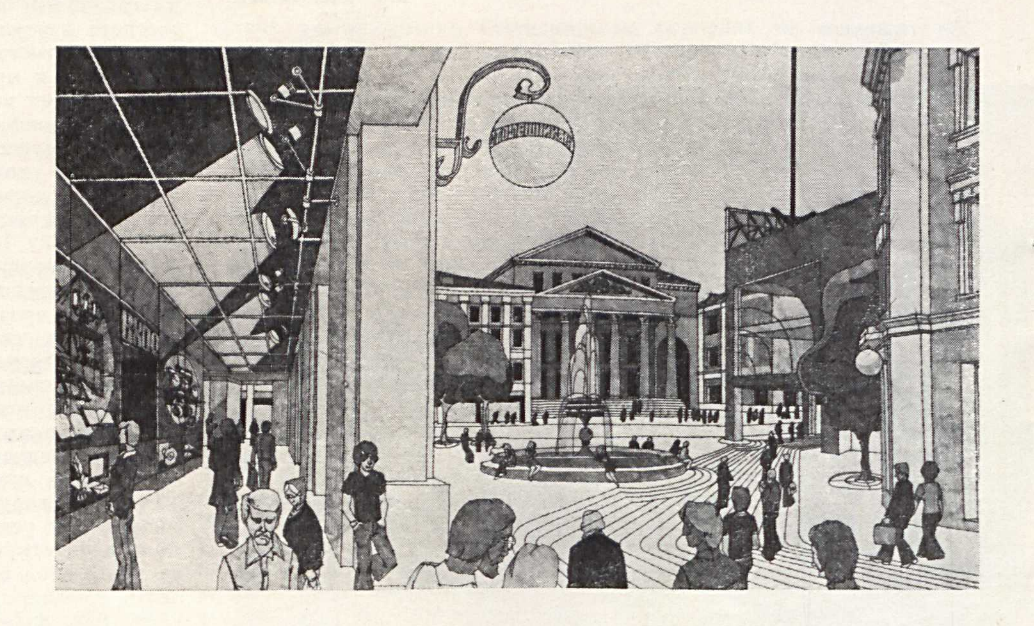
Реконструкция Столешникова

Вячеслав Глазычев

Суждение о том, что среду проектировать нельзя, что она создается, на глазах передвинулось из класса «прозрения» в класс «банальности». Суждение суждением, а строить и перестраивать тем не менее все равно нужно, творить это без проектов затруднительно, да и архитекторы только и умеют, что проектировать. Следовательно, пока есть кому проектировать, будут и проекты. Но проекты чего? Если берут кусочек московского центра — Столешников переулок с его домами, дворами, вывесками и мемориальной доской Гиляровского в придачу, воспроизводят это в большом макете, чертежах, рисунках и фотографиях и начинают думать, что со всем этим делать, ясно,— что проектируют не дома и не дворы и не витрины, а «все это». Среду же, как говорят, проектировать нельзя. А что можно? Тот самый случай, когда «что» находится в прямой зависимости от «кто». Этот «кто» ставит творческую задачу, переводя ее из эмбрионального состояния, заложенного в слове «реконструкция», в рабочее.
Люди профессиональные, но грубые поставили бы (тому десятки примеров) задачу так: ликвидировать жилье (полностью, если удастся), оставить несколько «ценных» домов (теперь даже грубые люди за), «малоценные» вырубить и все привести к нормам. Поскольку норм, описывающих кусок города в категориях людопотоков, человеко-дней и тонно-километров, много, — работы хватит. Результат? Безошибочно предсказуем: вместо нескладного и неудобного живого кусочка центра возник бы его ладно прибранный труп.
Люди чувствительные, но не профессиональные, задач, как известно, не ставят, требуя сохранить «все как есть», их сознание не омрачено заботами о комфорте в одряхлевших домах, не замутнено прозой путей подвоза товаров к магазинам или вывоза мусора. Результат тоже предсказуем — замедленная неуклонная деградация.
Если же происходит счастливая встреча трудной задачи со сплавом профессионализма и чуткости, проект рождается словно бы сам, естественным образом и потому в единственном — единственно возможном для момента его рождения — виде, потому что легкая равновозможность вариантов создается исключительно формалистическим мышлением.
С техническими подробностями реконструкции Столешникова читателя познакомят сами авторы во вступительной статье. Нам здесь интереснее художественная идеология, породившая проект, любопытнее то, что художественно-проектная умонастроенность, гнездившаяся долгие годы на Сенеже, самопроизвольно возникает в твердыне нашей архитектуры, начиная перестраивать ее изнутри.
Главное в этой перестройке — достижение внутреннего понимания того, что сложности объекта должна соответствовать и содержательная, незапутанная сложность художественно-проектной программы; в анализе исходной ситуации топор заменили ланцетом, в сколачивании проектного синтеза кувалду — молоточком.







Эскизные предложения по оформлению пешеходной зоны Столешникова пер. в Москве.

В чем это выражается? Для краткости ограничимся простым перечислением: вчерне проследили историю переулка за 300 лет и убедились в устойчивости границ участков. Дома на этих участках сменяли друг друга, но сами их границы образовали пространственный каркас, невидимый, но ощутимый сразу.
Отбросили варварскую идею выбрасывания жилья, утверждая важность поддержания круглосуточного ритма жизни, без чего городской центр обречен на монотонность приливов и отливов толп при вечерней пустынности.
Увидели ценность заброшенных дворов и нашли способ оживить их, создав пешеходные «дублеры» переулка и камерные «ниши», связанные с ним существующими сводами проездов и проходов.
Обнаружили, что на задворках можно снести облезлые флигеля и построить новый жилой дом — невысокий, сложных очертаний, что можно так перестроить старые квартиры, что в них будет заглядывать солнце на должное количество часов.
Доказали, что не увеличивая числа работающих здесь людей, выселив угнездившиеся по углам конторы, можно в два раза увеличить плотность всевозможных услуг, создав здесь десятки мастерских, специализированных магазинов, кафе и клубов.
Нашли возможность встроить внутрь квартала комфортабельную гостиницу, пробить галереи в домах, выходящих на Пушкинскую улицу и Петровку и разгрузить их пугающе узкие тротуары.
Отказались от выдумывания во что бы то ни стало «новой» архитектуры: там, где дома необходимо убрать, на их месте должны встать похожие — по массе, силуэту, членениям и даже декору.
Признали в арке своего рода художественный модуль ненасильственного стилевого объединения разнообразия старых и новых фасадов, сопряженного с их непохожестью.
Перечисление можно продолжить, но вряд ли нужно. Десять лет назад об этом всем и подумать-то было невозможно. Очевиден сдвиг в эстетических представлениях: натужная, чаще всего вымученная «современность» метрических сеток на фасадах надоела до последней степени. От «благородной простоты» очертаний некуда деться. Но это только, так сказать, негативная подготовка сдвига — через отрицание. Важен и позитив: поиск опоры для сложности художественной идеи в реальной действительности, в настоящей, невыдуманной жизни площади, улицы, переулка. Вместо утомительного перебрасывания вариантов изображения того же самого смысла по принципу, как бы это сделать пооригинальнее, началась серьезная работа понимания.
Это существенно само по себе, но еще существеннее то, что сдвиг в эстетических представлениях возникает не в силу следования моде, подражания понравившемуся образцу. Со всей очевидностью он сам — следствие глубинного сдвига в этике проектирования, в его философии. Дело, по всей видимости, в том, что «современная архитектура», формировавшаяся в начале века, наконец-то отодвигается на свое законное место в истории: она уже старая! Созданные ею формы живы. Они втянулись в палитру художественных средств, расширили ее, и никто не собирается их отбрасывать. Но идеология «современной архитектуры», которая под флагом любви к среднестатистическому человеку несла пренебрежение к конкретному человеку и презрение к истории человечества, уже мертва. Проект, о котором здесь идет речь, и ему подобные было бы странно называть совершенными, в них предостаточно огрехов. Но это все неточности в деталях, погрешности вкуса — вещи существенные, но поправимые. Важно же то, что они знак становления новой конструктивной идеологии проектного творчества: они не только отрицают, но по самой своей природе утверждают новое отношение художника к задаче созидания. Казалось бы, всей-то новизны — установка на понимание, проникновение под поверхность, вчувствование в существующую среду, предшествующая проектированию и предопределяющая его. Но это много. Это вовсе не «хорошо забытое старое». Это новое всерьез.
В самом деле, когда художник опирался на мощный пилон стиля, задачи такого понимания не было — прежнее «бесстилье» презиралось и истреблялось твердой рукой. Когда он со вкусом работал на пашне эклектики, сводя и разводя осколки классики и экзотики, такое понимание было не нужно. Когда, очарованный свободой игры форм, он погружался в недолгий праздник модерна, задачи формотворчества вообще вытеснили идею понимания окружающего. Когда он творил «современную архитектуру» (и прикладное искусство, и дизайн), вера в способность самостоятельно решать за историю ее социальные задачи была с пониманием несовместима.
Но где-то с середины 60-х годов появились первые признаки того, что художники и архитекторы начинают стремиться к осознанности собственных действий по отношению к городу и его среде, а значит — к пониманию сущности того, что уже было и есть, и, следовательно, проникается к этому сущему интересом и растущим уважением.
И тогда вдруг оказалось, что работать на записанном листе интереснее, чем на белом, что познание — тоже творчество.
Это долгий процесс. И будет он упорно наталкиваться на сопротивление невежества мирного и невежества воинствующего. Но как всякий естественный процесс он необратим. И то, что новый проект Столешникова создан архитекторами, до недавна числившимися в разряде «молодых», и то, что он одобрен Градостроительным советом, в который, естественно, входят отнюдь не юноши, — еще одно подтверждение, что он, этот процесс, разрастается, настойчиво возвращая художника в широком его значении к переосмыслению своей позиции и роли в культуре, случающееся с упорной периодичностью одного раза на 20 лет истории искусства [1].

---

[1] В ретроспекции ключевые проблемы поколений условно выстраиваются следующим образом: в первые послереволюционные годы это проблема нового образа жизни; в 30-е годы — синтеза; в 50-е — стиля, в 70-е годы — среды.

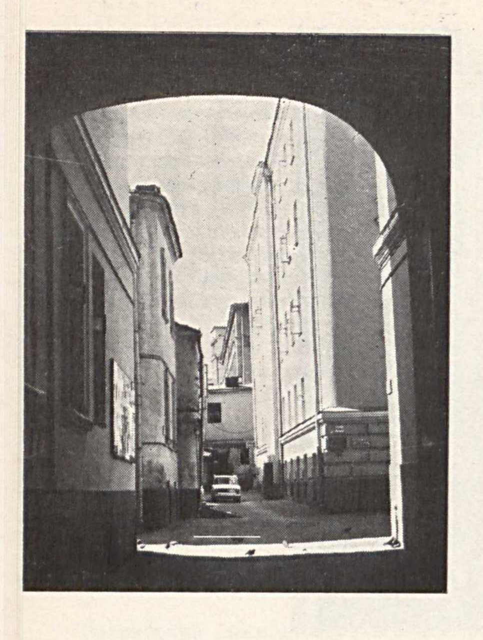


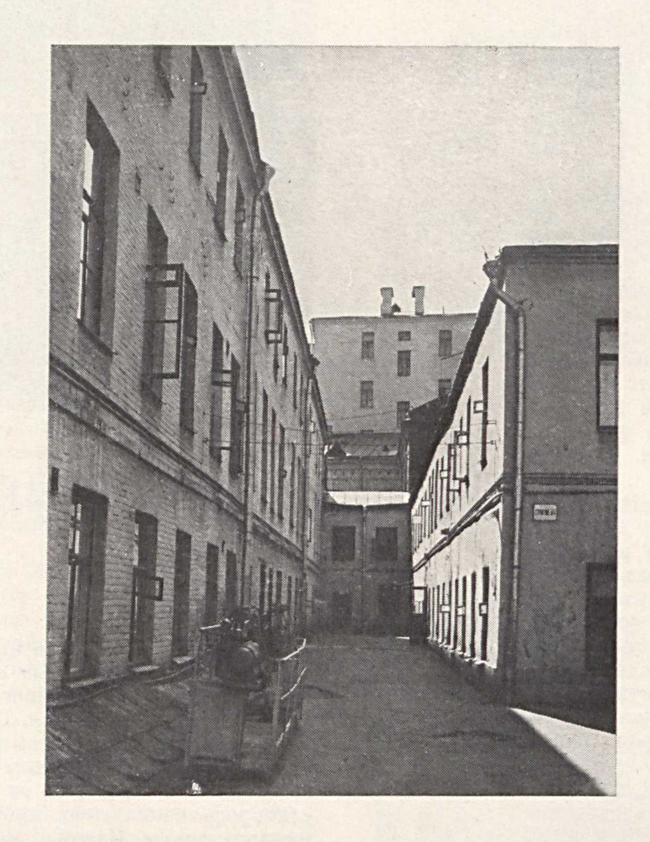
Столешников пер. в Москве. Вид от Петровки.

Реконструкция? Чего?

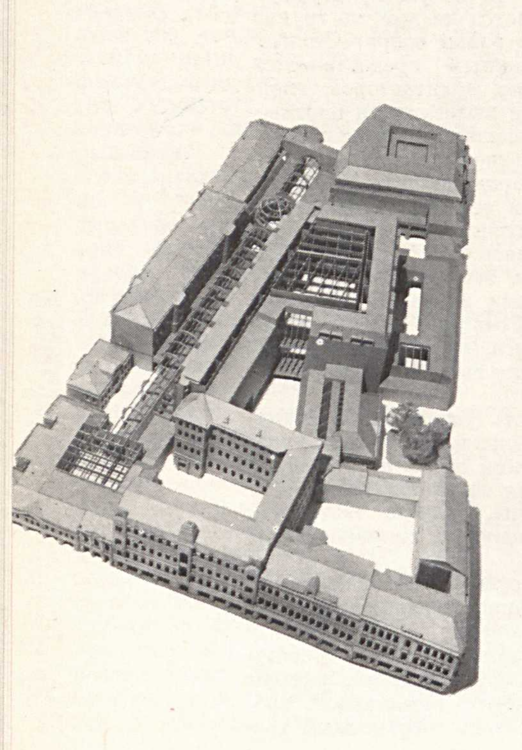
Николай Андронов

Проблема реконструкции исторической застройки городов — одна из острейших и тревожных в наше время. Последствия недостаточного внимания к ней можно представить уже сегодня. Опасность этих последствий не так безобидна, как иной раз принято считать. Самым непосредственным образом затрагивают они каждого человека, как бы далеко он не отстоял от, казалось бы, узкопрофессиональных проблем реконструкции современного города. Каждый из нас на себе ощущает возрастающее воздействие энергии деятельности архитекторов.
Огромные массивы земли покрываются новостройками, словно селевой поток смывая на своем пути все бывшее прежде до него, все неспособное противостоять темпам и мощностям научно-технического прогресса. Поставленные на конвейер домостроительных комбинатов плоды архитектурного творчества приобретают всесильную власть, переиначивая распорядок человеческих жизней, в чем-то облегчая условия существования, но разрушая при этом привычный образ жизни, уклад традиций общения, память...
Не потому ли все большее число людей, наделенных «чувствительной душой» и не ослепленных профессиональным снобизмом, встают сегодня на защиту городов от разрушительной деятельности строителей. Не «замутненное прозой жизни сознание» позволяет им видеть чуть дальше, чуть яснее представить всю меру потерь, понесенных в погоне за сиюминутными выгодами, в результате излишней поспешности архитектурного прогресса. К числу этих неравнодушных «непрофессионалов» принадлежу и я.
Только на моей памяти Москва перенесла уже множество болезненных операций. И вот еще один проект, на первый взгляд, обещающий не разрушение и тем располагающий к себе. Подкупает желание авторов взглянуть на город, как на некую культурную ценность, где памятником является не дом, не группа ансамблей, а целый небольшой район вокруг Столешникова переулка. Симптоматичным представляется изменение позиции современных архитекторов, впервые, быть может, сознательно не пытающихся противопоставить себя, свою профессиональную амбицию безымянным авторам старой застройки.
Радует намерение сохранить традиционные функции района, оставить в сохранности его жилой фонд.
Плюсов у этого проекта достаточно, чтобы выделить его среди многих. Но мне хотелось бы обратить внимание на минусовые его стороны, так как именно в их анализе могла бы, на мой взгляд, заключаться реальная позитивная роль критики. Речь не о частных недоработках, не об издержках вкуса, вполне допустимых на этой стадии проекта. Сомнение вызывают некоторые принципиальные его стороны.
Есть известная противоречивость уже в самой исходной установке архитекторов. С одной стороны их увлекает задача бережного сохранения среды этого района во всей ее целостности, включая сохранность квартала как градостроительной единицы, силуэта застройки, стилевой и фасадной ее однородности, неприкосновенность фасадов домов.
Но с другой стороны — за руководство избирается принцип «оздоровления», а точнее модернизации этой самой культурной ценности — среды.
Один из старейших и самых любимых уголков Москвы архитекторы пытаются приспособить к новым ритмам жизни столичного города, увеличить возможность прохождения «людо-потока», обеспечить современный уро-











вень комфорта обслуживания на пути следования «транзита». Достигается это за счет интенсивного освоения цокольных этажей и дворовых пространств. Пробиваются сквозные пешеходные проходы, ломаются первые этажи домов для устройства галереи, перекрывается уличное пространство по образцу пассажа, вводятся новые малые архитектурные формы.

А зачем, собственно, надо увеличивать здесь поток пешеходов? Не лучше ли было бы постараться разгрузить переулок от «транзита», отвести его в другое русло, снять потребительский интерес к этому району Москвы, оставив за ним уникальные функции, свойственные памятнику?

Казалось бы, что тут плохого, когда для удобства пешеходов высвобождаются лишние метры площади у застройки без видимого для нее ущерба?

Но, во первых, нижние (а не верхние) этажи собственно и формируют зрительный образ данного места. Всякое изменение их планировки неизбежно повлечет и изменение образной характеристики улицы.

Кроме того, именно они дают исследователям наиболее богатый археологический материал, представляя собой огромной ценности культурный слой, впитавший и сохраняющий многовековые пласты истории города. В замысле же проекта ничто не напоминает о древности этой земли, не сделано никаких попыток к выявлению множественности исторических напластований в этом районе Москвы.

Столь же небезобидным представляется и отношение архитекторов к дворовым пространствам Столешникова, которые неотделимы от общей градостроительной системы города, где все, начиная от композиции размещения улиц до проработки внутриквартальных пространств тесно взаимосвязано.

Мне думается, что небольшие, замкнутые в себе дворики выражают типично московскую традицию отношения человека к пространству. И вероятно, правильнее было бы сохранить и эстетически осмыслить эту традицию, а не менять ее так радикально, как это сделано в проекте.

В результате таких вот «незначительных» изменений Столешникову переулку придается образ ему не свойственный, создается своего рода спектакль на тему «Столешникова». Хорошо срежиссированный, поставленный в хороших декорациях, но все-таки спектакль. Надо сказать, что тенденция театрализации получила сегодня распространение во многих областях творчества, а теперь захватила и архитекторов. Нередко в оправдание этой тенденции приходится слышать ссылки на якобы существующую индифферентность современного человека к эстетическим и духовным качествам городской среды, диктующую необходимость намеренного акцентирования и усиления этих качеств. Из домостроителя архитектор все более переквалифицируется в режиссера, берущего на себя функции управления зрительским вниманием, предлагающего ему свое представление о городе как форме экспозиции своего искусства.

Я не вижу оснований для подобного рода суждений. Если бы это было так, то не имели бы мы многих прекрасных строк, посвященных городу, не имели бы прочной литературно-художественной традиции, старой и новой, которой славится наша культура. Общение человека с городом вещь необычайно сложная, опосредованная многими связями и не втискиваемая ни в какие лапидарно-сочиненные сценарные и режиссерские проекты, регламентирующие эти взаимоотношения.

Столешников переулок особенно дорог москвичам. Он имеет свое лицо, свой неповторимый образ и особую духовность. Разобраться, в чем именно она заключается, через что себя выражает, не просто. Пока что авторы проекта пошли путем чисто зрелищного решения задачи реконструкции: совсем нетрудно, при легкой трансформации отдельных элементов, представить себе здесь иное зрелище, иной спектакль.

Дело, видимо, в том, что предварительное изучение городской организации в районе Столешникова переулка, проведенное авторами данного проекта, затронуло только самый верхний слой русской градостроительной традиции. А ведь она обладает ценностями, способными обогатить архитектурно-строительную практику.

Но для этого нужны специальные усилия большого научного коллектива, нужны комплексные исследования всех уровней проблемы на обширном историческом материале. Вспоминаются прекрасные работы Забелина, для которого архитектура была неотделима от уклада жизни и быта человека.

Без фундаментальных знаний в этой области всякое реконструктивное вмешательство оборачивается новой, хотя и более утонченной формой уничтожения исторического центра Москвы. В этом важном деле поспешность и поверхностность недопустимы и опасны. Слишком много поспешных действий, печальные итоги которых покрыли Москву незалечимыми ранами, уже было совершено.

Вот почему я так подробно останавливаюсь на негативных сторонах, в сущности очень интересного, имеющего принципиальное значение проекта группы А. Гутнова. Я вижу в нем первый шаг к серьезной постановке проблемы реконструкции Москвы, за которым должна последовать по-настоящему глубоко осмысленная работа.

Архитектурные фантазии

Владимир Толстой

Малые архитектурные формы едва ли не самое слабое место нашего большого градостроительного хозяйства. Уличная мебель, различного рода киоски, навесы, павильоны, транспортные стоянки обычно представляют собой лишенные всякого эстетического начала «времянки» или, в отдельных случаях, образчики неоправданного украшательства невысокого вкуса.

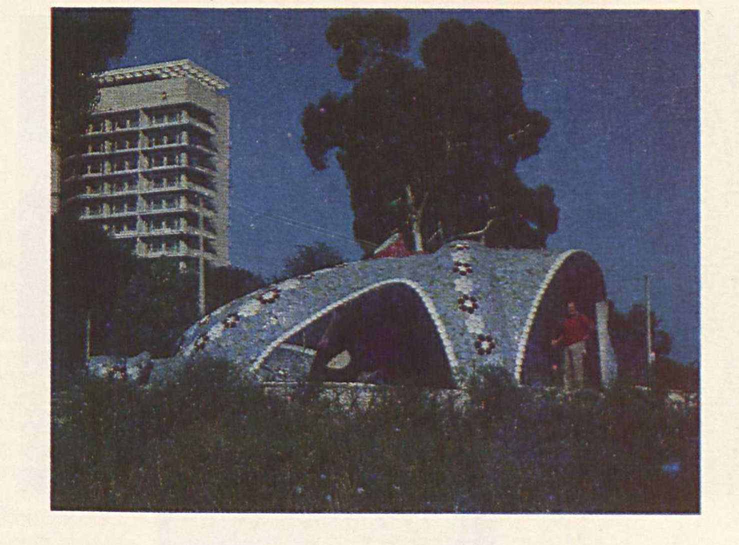
Особенно печальное зрелище представляют павильоны автобусных остановок на транспортных магистралях. Чаще всего это унылые неряшливые сооружения из бетона — неуютные, продуваемые всеми ветрами. Нередко они обильно, но как-то равнодушно и стандартно украшаются орнаментами из керамики и смальты или превращаются в какие-то нелепые, похожие на бетонные доты сооружения. Такие автопавильоны можно в изобилии встретить на дорогах Украины и Молдавии, Северного Кавказа и Сибири. Недаром само название такого сооружения стало нарицательным, превратилось в синоним безвкусицы и халтуры в области так называемого «декоративного оформления» быта.

Но, оказывается, в каждом деле все зависит не от величины задачи, а от творческого отношения к делу. Если подойти к нему с желанием принести радость людям, можно и в такой, казалось бы, безнадежно скомпрометированной области сделать нечто интересное и даже принципиально важное. Об этом говорят и эти шесть автопавильонов, недавно появившихся на оживленном курортном шоссе Гагра — Пицунда. Непривычные по формам и расцветке, сверкающие на солнце своей глянцевитой поверхностью, эти сооружения сразу же приковывают внимание, интригуют своей необычностью.

Павильоны подразделяются на два основные вида. Одни напоминают традиционный крестьянский дом южной Грузии: на невысоком каменном основании — открытая галерея, крытая черепицей, с широко расставленными деревянными столбами. Всю заднюю глухую стену этой галереи-навеса занимает красочная живописная композиция. В одном из павильонов такого типа живописное панно посвящено популярным темам грузинского фольклора, в другом — рассказана древнегреческая легенда об аргонавтах и золотом руне, которое было найдено именно здесь, в цветущей Колхиде.

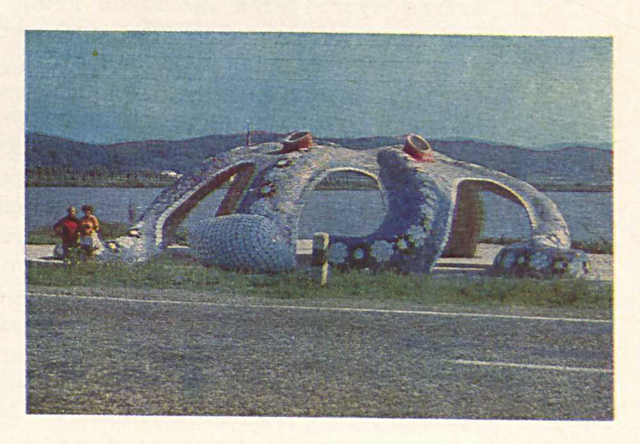
Вторая группа павильонов представляет собой своеобразные зооморфные сооружения. В их плавных очертаниях и органических формах легко угадывается сходство то с полосатым котом, выгнувшим спину и обвившим себя хвостом, то с добродушным слоном, опустившим хобот, то с приподнявшимся на своих щупальцах пятнистым осьминогом. Но сходство это ненавязчиво, потому что оно не доскональто, а ассоциативно, дано намеком, оставляющим простор фантазии. Это ощущение импровизации игры, дающей богатую пищу для воображения и радость для глаз, выражено и в колористическом решении этих необычных то ли скульптур, то ли архитектурных сооружений, чешуйчатой, сетчатой и гладкой фактурой их округлых поверхностей, оригинальными ритмами орнаментации, своеобразием расцветки.

Неожиданные, парадоксальные, не похожие ни на что вокруг, а тем более на обычные плоды строительной









З. Капанадзе,
З. Лежава,
Н. Малазониа
арх. Г. Чехава и др.
Автопавильоны
на шоссе
Гагра — Пицунда.
1976



Фрагмент мозаики
на темы
грузинского
фольклора.
Автопавильон
на шоссе
Гагра — Пицунда.
1976



«Грузинский дом». Автопавильон на шоссе Гагра — Пицунда. 1976

деятельности человека, форма и декорировка этих павильонов среди окружающего ландшафта и в сочетании с суховатой современной архитектурой курортных зданий приобретает характер приятной неожиданности. Выразительный, острый контраст текучих органических форм этих сооружений и довольно бедных по пластике стандартных построек дает эффект неожиданного несоответствия.

Павильоны превосходно вписываются в окружающий ландшафт, перекликаясь с плавными ритмами дальних гор, с пышными купами деревьев, с прихотливыми извилистыми берегами озерца, возле которого вырос сказочный осьминог...

*

Впрочем эти своеобразные «биосооружения» — не просто интересная декоративная достопримечательность на шоссе, забавное развлечение для туристов, но и интересное в конструктивном и технологическом отношении современное архитектурное сооружение из тонкостенного бетона сложных криволинейных профилей. Они удобны и функционально целесообразны в данном месте. В них всегда можно найти убежище от палящего южного солнца и довольно частых здесь ливней. Благодаря системе отверстий внутри павильонов всегда чувствуется приятное движение воздуха, даже когда снаружи царит неподвижная влажная субтропическая жара.

Каждый из них уникален и неповторим по своему облику, что делает их запоминающимися вехами на пути. Они могут служить интересной целью и при пешеходных прогулках, своего рода видовыми площадками. Через их направленные в различные стороны и под различными углами проемы открывается необычный вид на окружающие ландшафты, словно специально «скадрированные» и аранжированные художниками.

Особый интерес представляет опыт участия здесь художников-монументалистов. Два больших красочных панно украшают павильоны-навесы: «Золотое руно» и «Из грузинских народных присказок и поговорок». Как и сами эти легкие сооружения, скорее напоминающие, чем всерьез воссоздающие тип народного грузинского жилища, эти живописные панно отличаются теми же качествами талантливой импровизации: в них нет ни прямолинейной иллюстративности, ни тяжеловесной серьезной стилизации под старину. Более удачным и последовательным в проведении этого принципа кажется мне панно, посвященное грузинскому фольклору. Оно состоит из шести эпизодов, связанных в единую фризовую композицию. Получилось произведение стенной живописи, полное народного лукавства и лирической прелести. Если идти слева направо, как читается текст, здесь представлены сюжеты народных присказок и поговорок.

В персонажах этих своеобразных притч нет особой этнографической характерности и того ложно-романтического грузинского колорита и экзотики, которые, увы, стали в последнее время почти непременным атрибутом подобного рода декоративных панно. Их отличает полный скрытого юмора декоративный рисунок: круглящиеся, параболические линии силуэтов, спокойная, светлая гармония чистых красок, заполняющих эти контуры, простота и понятность сюжетных ситуаций, в которых выразительные фигуры людей и животных дополняются лаконично переданными атрибутами — диском солнца, летящей птицей, апельсиновым деревом, виноградной лозой, старинным грузинским храмом. В эту композицию органично вплетаются похожие на орнамент грузинские надписи... И все это — на глубокого тона светло-синем фоне, который хорошо «держит стену», не позволяя изображенным сценам-притчам перейти в план обычного бытового повествования.

Живописно-декоративный эффект этих панно, сочетающих выразительную пластику графических контуров, насыщенность и гармонию чистых красок и глянцевито-эмалевую фактуру, достигнут благодаря своеобразной технологии их выполнения, разработанной авторами этой работы — художниками З. Капанадзе, Н. Малазониа и З. Лежава совместно с технологами и инженерно-технической группой Ленинского стекольного завода (в Царицыно под Москвой) [1].

*

Свою новую технологию они назвали «Палитрой». Для того, чтобы выполнить стенную живопись в этой технике, композиция разделяется на довольно большие прямоугольники. В каждом таком прямоугольнике из металлической ленты выкладывается на решетчатом поддоне контурный рисунок изображения, а затем он заполняется гранулами стекловидного вещества (стеклокристаллита) тех цветов, которые нужны художнику. Во время обжига в специальной печи эти гранулы расплавляются, соединяясь в монолитное целое с металлическими контурами и основанием. Из таких блоков монтируется композиция. В результате можно получить не подверженную никаким атмосферным и иным воздействиям глазурованную поверхность стенной живописи сколь угодно больших размеров. Сам материал — стеклокристаллит — дешев и практичен. Прежде он применялся только для изготовления простых и экономичных строительных облицовок. А эстетические возможности, которые можно извлечь из этой техники, смешивая между собой гранулы разных цветов и варьируя режим их термической обработки, огромны. Именно это доказали своей работой для автопавильонов грузинские архитекторы и художники. В этих павильонах все — от чешуйчатой узорной облицовки осьминога, гладко-полосатой поверхности кота и серо-красной слона, вплоть до сложных многофигурных панно, с живописной градацией цветов — то локальных, то сложных, построенных на смешении нескольких красок, — выполнено в этой новой и весьма перспективной технике. По существу, возрождается в новом качестве одна из старинных и благороднейших техник ювелирного искусства — перегородчатая эмаль, но не для миниатюрных, а для монументальных работ.

Лет 15 тому назад грузинские художники так же возродили и направили в новое русло издавна существовавшее в Грузии ювелирное мастерство чеканки по металлу. Г. Очиаури, К. Гурули, А. Горгадзе и другие мастера превратили чеканку в искусство монументальных форм и ярких декоративных решений, благодаря чему она стала важным компонентом убранства многих наших общественных интерьеров. И не их вина, что найденные ими приемы и формы чеканки были в какой-то мере обесценены и скомпрометированы множеством безвкусных подражателей и ремесленников.

Теперь мы видим, как традиции грузинской перегородчатой эмали, вырастающие из старинного ювелирного мастерства, получают, благодаря усилиям другой группы грузинских художников, новую жизнь. Прославленная техника перегородчатой эмали начинает развиваться тоже в сотрудничестве с архитектурой, как область монументального искусства. Это весьма знаменательно и, несомненно, связано с общими демократическими основами современной художественной культуры.

Нужно только позаботиться, чтобы возрождаемая техника, открывающая большие перспективы для стенной живописи, не оказалась бы дискредитированной и обесцененной эпигонами и ремесленниками, не была бы, как пресловутая «давленка», пущена на поток. И пусть тревога за будущее этого важного и интересного открытия прозвучит именно теперь у самых истоков рождения новой техники.

---

[1] Авторский коллектив этой работы — заслуженные художники Грузинской ССР З. Капанадзе, З. Лежава, Н. Малазониа, заслуженный архитектор Грузинской ССР Г. Чахава (руководитель), архитекторы И. Биниашвили, Г. Беридзе, Р. Булия, также и непосредственные исполнители строители Гагринского дорожного управления ДРСУ-3 (начальник Г. Гоголадзе) и ДУ-41 (начальник Г. Хасия).

Заметки фольклориста

Кирилл Чистов



Народное традиционное бытовое искусство в его сельском и городском вариантах, ремесленные работы для дворянского бытового обихода и другие разветвления художественной культуры (то сближавшиеся друг с другом, то расходившиеся все дальше и дальше) на разных этапах соотносились по-разному и имели далеко не одинаковое значение в быту различных социальных слоев.

Мне запомнилась происшедшая несколько лет тому назад встреча двух известных специалистов по народному искусству — Н. В. Тарановской из Русского музея и профессора М. Гладыша из Краковского университета. Осматривая экспозицию, М. Гладыш расспрашивал о происхождении выставленных вещей, их бытовом назначении, о мастерах, о технике. Потом остановился и, глядя в упор, несколько торжественно произнес: «А, вообще, коллега, что такое народное искусство?..» Н. В. Тарановская, не смутившись, ответила ему: «Как жаль, что на этот вопрос не может, оказывается, ответить даже профессор из Кракова!». Потом они долго, дружески и заговорщически смеялись и осмотр экспозиции продолжался.

Действительно, что такое народное искусство? Характерно, что этот вопрос воспринимается в наши дни не только как элементарный. Задавать его — прием почти запрещенный. Специалисты по народному искусству, узнав, что я себя к таковым не причисляю, тут же скажут мне: «Вопросы задавать легко! Посмотрели бы мы, что ответили бы Вы на нашем месте». Но у меня есть оправдание. Я — фольклорист и этнограф. Меня тоже время от времени спрашивают: «Так что же такое фольклор?!» Такую же ситуацию — и, как мы, уже не первый год! — переживают и фольклористы-музыковеды, и специалисты по народному танцу, народным музыкальным инструментам и, шире, этнографы почти всех специализаций.

Что же случилось? Почему сотни (а может быть даже тысячи) специалистов (причем, и у нас и за рубежом), увлеченных своим делом, прекрасно знающих его, приносящих посильную пользу, не могут с достаточной надежностью определить предмет своих занятий, его границы и критерии?

Невольно напрашивается обычная в таких случаях мысль: «А может быть это и не важно? Пользуемся же мы телефоном, не очень ясно представляя себе, как он устроен, и не определяя его научно!» Да, мы с вами этого не знаем, но есть специалисты, которые знают и именно они обеспечивают производство и функционирование телефонов. Если мы чувствуем ответственность за какие-то проблемы современной культуры, мы не вправе тешить себя подобными отговорками.

Итак, перед нами несомненный факт — сходные трудности перемежаются теорией народного искусства в большинстве ее разновидностей (изобразительное искусство, музыка, словесный фольклор, хореография и т. п.). Не значит ли это, что они порождены не промахами отдельных теоретиков, а объективно сложившейся ситуацией? Именно она и должна быть рассмотрена и осознана. Причем не в каждой из этих разновидностей отдельно (это делалось неоднократно), а в максимально широких историко-культурных масштабах.

В краткой статье можно только наметить некоторые проблемы, без которых не обойтись.

Как ни просто повторять вопрос, заданный нами в начале, может быть следует подумать: правильно ли он сформулирован? Неверно поставленный вопрос влечет за собой неправильный ответ. Сторонники задавать столь общий вопрос обычно руководятся похвальным стремлением выяснить самые общие свойства явления в надежде на то, что это поможет понять его особенности на разных этапах исторического развития. Не исключено, что это ложная посылка.

Попробуем поставить вопрос по-другому: для всех ли этапов истории искусства четкое выделение народного искусства одинаково трудно?

Нет! Как это ни парадоксально, специалисты по народному искусству и этнографы, обращаясь к ранним этапам развития человечества, не испытывают трудностей при выделении объекта своих исследований. Всякое искусство, с которым мы здесь встречаемся, народно, традиционно, фольклорно; оно создается и функционирует в быту народа или точнее — в быту первичных социальных общностей, еще не знающих ни другого искусства, ни социальной дифференциации его. Правда, здесь подстерегают нас другие трудности — многое из того, что может нас заинтересовать как искусство, одновременно и является, и не является таковым. Все искусство имеет в конечном счете прикладной характер и его эстетические функции вторичны (горшок создается не ради орнамента, а для того, чтобы щи варить!). Искусство, так же как и весь фольклор, на ранних этапах вплетено в быт; они не только его отражают, но и сами являются органической частью быта.

При переходе к следующим этапам исторического развития начинают обнаруживаться причины наших теоретических затруднений. В процессе развития культуры (и материальной, и духовной) параллельно, рядом (из него и пересекаясь с ним) с народным искусством и фольклором возникали и развивались такие формы и виды человеческой деятельности, которые имели с ними сходные функции и которые постепенно начинают конкурировать с ними, воздействовать на них или подвергаться их воздействию.

Поясню это на примере фольклора, который мне лучше знаком. Письменность была первоначально вызвана к жизни общественными потребностями, которые не могли быть удовлетворены устными формами человеческого общения. Для истории русской письменности это прекрасно показано в известной книге академика Д. С. Лихачева «Возникновение русской литературы». Здесь же показано, как письменность постепенно расширяет сферу своего применения, захватывая и те участки общественной жизни, в которых неэстетическое было тесно сплетено с эстетическим.



Традиционная сельская забава поморских детей игрушка «панка». Архангельская обл

Холмогорская резьба по кости ориентирована на городскую культуру, а в дореволюционное время на дворянские интерьеры. Архангельская обл.

Так сформировалась литература — ветвь культуры, родственная фольклору и в известной мере параллельная ему, а потом и соперничающая с ним. Причем литература постепенно расширяет свой социальный ареал и круг своих функций, а фольклор, наоборот, сужает и то и другое. Процесс это долгий и сложный, исполненный противоречий, возвратов, пересечений и т. д.

Трудность вычленения фольклора на всех стадиях развития культуры, кроме древнейшей, связана с тем, что он не только менялся внутренне, развивался в тематическом, жанровом, стилистическом и другом смысле, но и в том, что менялись его «соседи» во всеусложнявшейся и разветвлявшейся системе человеческой культуры и, наконец, в том, что на каждом этапе происходило перемещение и перераспределение социальных и культурных ролей и функций. Поэтому, когда меня спрашивают: «Что такое фольклор?», я вынужден задать серию встречных вопросов: «Какая историческая эпоха и какое состояние культуры имеется в виду? До возникновения письменности или после? При всеобщей грамотности народа или при всеобщей неграмотности?» Речь идет об урбанизированной культуре в условиях широко развитой системы технических средств массовой коммуникации или нет?» Фольклор в ар-





хаический период, в «классический» период (средневековье, позднее средневековье и начальные этапы позднего времени) и в период урбанизации культуры далеко не равен самому себе. Еще раз: дело не просто в том, что появились какие-то новые песни, сказки, предания, а какие-то оказались забытыми, менялось само место фольклора в системе культуры, его общественные (социальные, культурные, эстетические и т. д.) функции, то есть изменялась его суть, природа, структура.

Думаю, что примерно то же самое можно было бы сказать и о народном искусстве. Я не хотел бы предлагать мое понимание различий народного искусства на разных этапах развития культуры в целом. Специалисты по народному искусству сделают это лучше меня. Может быть они выделят не три, а четыре или пять основных этапов. По-видимому для народного искусства появление письменности не столь уж важный момент. Важнее изменение соотношения домашнего производства и производства на продажу, социальная дифференциация производителей и покупателей, роль заказчика из другой социальной среды, профессионализация ремесленников, разделение труда в сфере ремесла и промысла, необходимость производить вещи, не имеющие отношения к крестьянскому быту, стилистическое соотношение крестьянской традиции и традиции верхних социальных слоев и многие другие факторы и процессы. Важно, что все они размывали границы народного искусства, превращали его в сферу, доступную различным воздействиям и влияниям, способствовали созданию параллельных ветвей и разветвлений художественной культуры и вслед за этим перераспределению функций между ними, подобно тому, как перераспределялись функции фольклора, литературы, театра, обряда, позже — кино, радио, телеспектакля и т. д.

Собственно народное традиционное бытовое искусство в его сельском и городском вариантах, изделия полупрофессиональных ремесленников на сельский и городской рынок, ремесленные работы для ненародного бытового обихода, профессиональное прикладное и неприкладное искусство, произведения профессионалов, стилизованные под традиционное народное бытовое искусство и т. д. и т. п. — все эти и другие разветвления художественной культуры (то сближавшиеся друг с другом, то расходившиеся все дальше и дальше) на разных этапах соотносились по-разному с различными ветвями народного искусства и имели далеко неодинаковое значение в быту различных социальных слоев. Поэтому, чтобы определить, что такое народное искусство, надо для каждого конкретного этапа исторического развития культуры найти его место в этой сложной и разветвленной системе.

Проблема усложняется еще тем, что на всех этапах (и чем ближе к нашему времени, тем интенсивнее) формировались явления, которые трудно определить однозначно — они как бы одновременно принадлежат и народному искусству, и не вполне умещаются в это понятие (например, отражение барокко и ампира в декоре крестьянского жилища или северорусская резьба по кости для петербургских гостиных и кабинетов и т. п.). Тот или иной факт можно расценивать с разной точки зрения: стилевой, функциональной, по наличию или отсутствию связи с крестьянским бытом, по социальному статусу мастеров и заказчиков и т. д. В конечном счете, это составные того, что можно было бы назвать «связью с традицией», однако те или иные формы этой связи, их «количество» и «качество» могли быть различными и выступать в различных сочетаниях и комбинациях. Рядом с явлениями безусловно народными и даже в их составе мы постоянно встречаем элементы нетрадиционные, народные и, условно говоря, «полународные», «четвертьнародные» и т. д. Но кто это и как измерит?

Такой подход к занимающей нас проблеме не означает исследовательского эклектизма или элементарной невыработанности более строгого критерия. Живой ход истории был сложнее упрощенных схем. Итак, уже в период, предшествовавший урбанизации, традиционное народное искусство (изобразительное, музыкальное, словесное, хореографическое и т. д.) не было автономной и замкнутой системой, отгороженной от сторонних влияний и скрещиваний. Поэтому, беря в руки ту или иную вещь, безусловно изготовленную народным мастером, или тот или иной фольклорный текст или описание танца, мы далеко не всегда решаемся без колебаний или без оговорок назвать его народным во всех отношениях и смыслах. Вместе с тем, назвав ее так, мы во многих случаях не ошибаемся. Так, например, невозможно спутать многие вещи из дворянского обихода с веретеном, швейкой, туеском или сорокой, как не путаем мы стихи Фета и былины, романы Тургенева и сказки из сборника Н. А. Афанасьева. Следовательно слои и формы культуры не были так уж безнадеж-





Шкатулка — принадлежность сельского быта. Полхов-Майдан

Шкатулка — типичный образец городской культуры. Палех

Вышивка подобного типа украшала крестьянские полотенца, одежду. Вологодская обл.

Золотошвейное изделие. В конце XIX века такой вышивкой украшались платья придворных дам. Торжок



Плетение из бересты — солоницы, туеса — традиционные предметы крестьянского быта. Вологодская обл

Декоративные предметы и ювелирные украшения, выполненные в технике скани — изделия мастеров из села Красное предназначались для самых разных городских слоев.

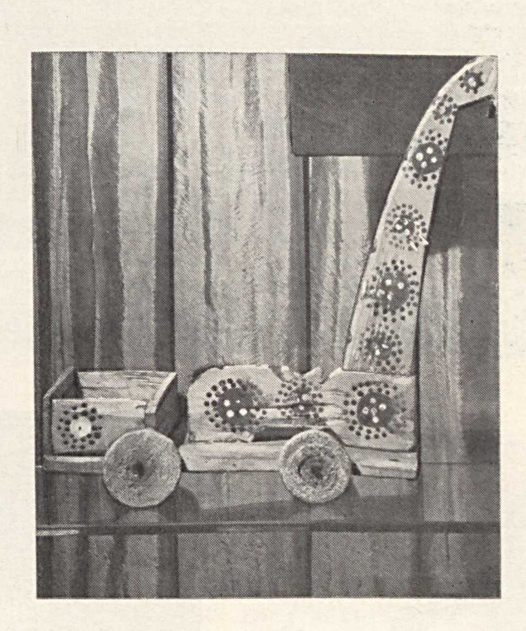
но перепутаны и перемешаны. В своем крайнем (но ярком) выражении они демонстрировали достаточно заметные отличия. Однако существовала и обширная «переходная полоса», в которой непрерывно формировались промежуточные, перекрестные формы (метисные), бытовавшие как в крестьянском быту, так и в быту верхних социальных слоев.

С приближением к нашему времени уверенно различать «народное» и «ненародное» становится все труднее. Дело не только в том, что форм промежуточных (то есть одновременно и связанных с традиционным крестьянским бытом и не связанных с ним) становится больше. Специалисты по народному искусству (как и фольклористы) хорошо знают, что до определенного времени сторонние культурные влияния обычно очень активно перерабатывались, приспосабливались к традиционным привычкам, вкусам, понятиям, навыкам. Так, например, элементы барокко в декоре крестьянского жилища, о которых мы упоминали, как хорошо показал Р. М. Габе, получили довольно широкое распространение, активно варьировались, приспосабливались к крестьянской избе как сложному целому (наличники, детали ворот и т. д.), вошли в крестьянскую традицию и стали восприниматься как естественные и традиционные. Фольклористы могут привести немало подобных примеров. Процесс усвоения и переработки литературного по происхождению текста в крестьянской среде обозначается широко распространенным термином «фольклоризация» (сравните, например, пушкинского «Узника» или «Черную шаль» в записях от народных исполнителей).

В процессе урбанизации происходит постепенная, но коренная смена ценностной ориентации не только городских масс, но и жителей сел. Крестьянский быт претерпевает решительные изменения. Распространяются покупные материалы и вещи. Теперь усваиваются уже не отдельные элементы — городской быт в целом, который и сам в эти десятилетия быстро меняется, приобретает в глазах крестьян престижную ценность. Былой замкнутости натурального или полунатурального хозяйства, лежавшего в основе локальных традиций, приходит конец. Каждый крестьянин теперь втянут в широчайшую систему социально-экономических связей.

Параллельно с этим (и это очень важно) происходит смена механизма трансмиссии (передачи) культуры в целом. Если раньше крестьянин (или мастер, родившийся и работавший в крестьянской среде) обладал в полной мере навыками, позволявшими ему воспроизводить вещи, которые он видел и которыми он пользовался с малолетства, то теперь необходимая информация стала восприниматься не только прямым (аудиовизуальным, то есть при помощи зрения и слуха) способом от человека к человеку в пределах более или менее замкнутой первичной социальной группы, но и через школу, печать, книгу, кино, радио, телевидение и т. д. Каждый человек оказался включенным в широчайшую информационную сеть связей и воздействий, охватывающую одновременно миллионы людей, в быту никогда не встречавшихся и не общавшихся друг с другом.

Процесс приобщения ребенка к традициям, к культуре (социализация личности) стал развиваться самыми разнообразными способами, среди которых родители, семья, ближайшие родственники (вообще ближайшее бытовое окружение) далеко не всегда играют решающую роль, хотя безусловно воздействуют на выбор того, чем может воспользоваться каждый — специальность, книги, приобретаемые вещи и их употребление, выбор информации, предлагаемой сетью массовых коммуникаций и т. д. В этих условиях местная (локальная) традиция архаического типа не могла удержать ни своей целостности, ни своего приоритета, не могла остаться





Расписная игрушка из щепы делалась для своих детей или продавалась в своем же селе.

Городецкую роспись предпочитали купцы.

ведущей, определяющей, не могла сохранить свои неповторимые особенности, свою специфику. По крайней мере «естественным» путем теперь это почти невозможно. Необходимо вполне осознанное желание, преодолевая обилие разнообразной информации, следовать именно местной традиции в ее старых формах. Каждая страна, каждый народ переживает урбанизацию по-своему и судьба традиционных форм старого бытового искусства во многом зависит от того, каковы были соотношения домашнего и промышленного производства вещей крестьянского обихода в «стартовый» момент урбанизации, каково было соотношение народного и профессионального искусства, каково было состояние этнического самосознания, социальная структура общества и т. д.

Здесь не место анализировать все эти факторы. Важно отметить, что в любых условиях в наши дни домашнее ручное производство не может не вытесняться промышленным и машинным. При любых условиях сельское хозяйство не может оставаться натуральным (то есть производящим прежде всего на себя самого), а городские ремесленники не могут не превращаться в рабочих. При любых условиях никакая первичная социальная группа не может замкнуться в микромире своих традиций и своих внутренних информационных связей. Это процессы неизбежные и глубоко прогрессивные. Однако они могут сопровождаться большими или меньшими потерями. Собственно в этом, на наш взгляд, и состоит важнейшая проблема, связанная с судьбой того, что называется «народным искусством». Если мы хотим, чтобы традиция народного искусства прошлого не превратилась только в наследие (пусть даже великое наследие!), существующее в книгах и музеях, а жила в современном искусстве и нашем современном быту, мы должны яснее представлять себе, что и как мы можем поддерживать, что имеет историческую перспективу, чему мы должны не

давать окончательно уйти из жизни. Старое народное искусство было в своем основном массиве искусством бытовым, органической составной частью целостной системы традиционного крестьянского быта. Каждая вещь имела свои практические функции, удовлетворяла определенным потребностям, порожденным всем жизненным укладом. Функции эстетические были, как правило, вторичными.

Урбанизация быта означала решительную смену привычных прежде потребностей и функций. Поэтому неудивительно, что большинство ранее обиходных вещей традиционного крестьянского быта ныне не может иметь активные практические функции. Так, например, трудно представить себе не только современного горожанина, но и сельскую семью, в быту которой традиционная прялка могла бы найти практическое применение. Прялку можно найти на чердаке, в чулане, в музее, в частной коллекции любителя народного искусства. Ей не суждено удержаться в современном быту. В известном смысле это досадно. Но пожалеть можно не прялку-орудие, при помощи которого пряли, а то, что вместе с прялками ушла из быта целая ветвь традиционного искусства. К сожалению, прялку трудно приспособить к выполнению какой-то новой современной функции. Правда предпринималась попытка использовать деталь прялки для современного бра, однако это была натужная попытка, окончившаяся неудачей.

В отличие от прялки, судьба которой необратима, кринка для молока может остаться кринкой или же стать вазой для цветов, светильник — новогодним подсвечником, уменьшенный в своих размерах лапоть — швейкой, святочное печенье — детским пряником, обрядовая свистулька — игрушкой и т. д. Их «спасает» смена функций и, как правило, потеря функции практической и усиление эстетической, игровой и т. д., то есть вторичных функций. При этом все эти предметы составляют не обязательные, а дополнительные (факультативные) элементы современного быта. Они могут быть, или их может не быть.

Разумеется, при этом можно привести немало удачных примеров современных художественных ремесел — косовская керамика, дымковская игрушка, вологодские кружева и т. д. Смена или потеря фактических функций с особой силой сказывается в так называемых «сувенирах». Их значение, как правило, чисто условно — они о чем-то должны напоминать: о старом быте, о национальной или местной традиции, просто о посещенных селах и городах и т. д. Эстетические качества современных вещей, в которых мы видим какую-нибудь связь с народной традицией, зачастую оцениваются не отвлеченно, а именно в сочетании с их этническими функциями. Этнические особенности предстают, как правило, в обобщенном и символизированном виде. Они передаются условно и должны быть броскими, хорошо узнаваться, обладать определенным запасом экзотичности. При этом современные вещи обычно не повторяют какую-то исторически определенную локальную форму во всей ее «этнографической точности». Следовательно и в этом смысле мы опять имеем дело не с прямым (или первичным) продолжением традиции, а со вторичным использованием традиционных элементов или комплексов в составе современных бытовых структур. «Вторичность» современных элементов традиционного народного искусства закрепляется способом их популяризации через торговую сеть, через печать, телевидение, школу, радио и т. д.

Такое понимание современных процессов возвращает нас к важнейшему вопросу — к оценке отдельных современных фактов и явлений как явлений «народного искусства».

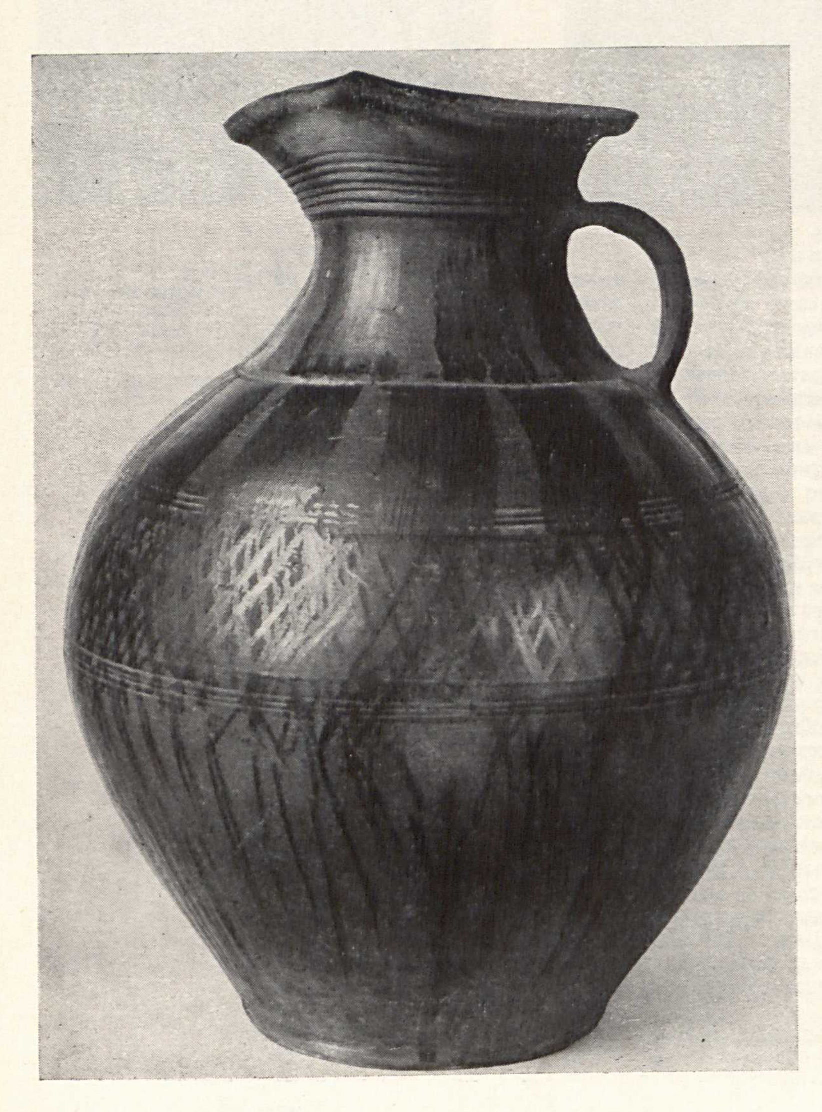
Прежде всего, эстетическая оценка в конечном счете должна преобладать над всеми остальными, включая точность воспроизведения традиции. Этнографу это трудно произнести, но это так. Приходится помнить, что желанная «точность» воспроизведения традиции при смене функций вещей и при разрушении их традиционных бытовых связей очень часто иллюзорна. Кроме того, нам ведь важно не удержать архаические элементы быта, а не потерять художественные достижения великого наследия традиции. Если же мы можем сообщить некоторым современным вещам, созданным в духе традиции, более определенные практические функции (например, подносы, деревянные ложки, солонки и т. д.) — тем лучше. Значит у них будут шансы не только украшать быт, но и одновременно активно в нем функционировать.

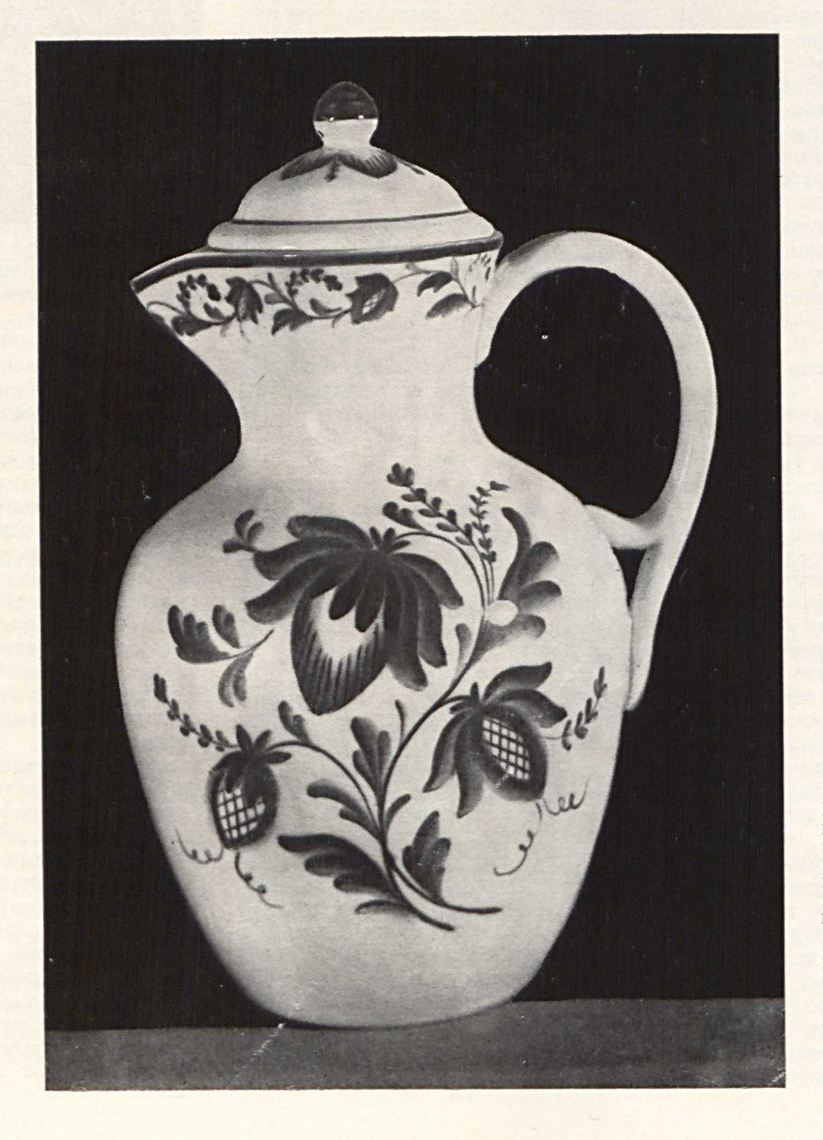
И еще один вывод. Борясь с дилетантизмом, легкомысленностью, которые связаны, как правило, с плохим знанием традиции, или с лицемерным использованием ее при внутренней небрежной недооценке, борясь с безвкусием и пошлостью, надо вместе с тем, ясно представлять себе, что общая закономерность современного развития ведет не к эмпирическому (точному) воспроизведению традиции, а к обобщению ее, символизации, передачи ее в условных вторичных формах. Разумеется, это можно делать тактично, с пониманием не только исторических особенностей традиции, но и возможностей и специфики современного восприятия ее. Важно только не ожидать и не требовать неосуществимого, не забывать того, что старый быт не вернется и не должен возвращаться. Удержаться на этом уровне теоретику и историку искусства нелегко. Но все-таки придется понять, что и в «сувенирном разгуле», и в спекулятивных стилизациях, пусть уродливо, но отражаются все-таки какие-то закономерности современного развития. Может быть, тогда мы могли бы окончательно отказаться от последних попыток донкихотского сражения с закономерностями и стали бы бороться только со спекулятивным использованием их.

И наконец, последнее. Как бы ни понималось современное народное искусство, несомненно, что оно все больше из промысла и ремесла становится художеством. Вместе с тем, художество в широком смысле этого слова — единственная сфера, где ручной труд и личность мастера никогда не потеряют своей ценности.

Чернолощеная керамика была удобна в крестьянском быту. Горьковская обл.

Предметы из гжельского фаянса — деталь городского обихода.

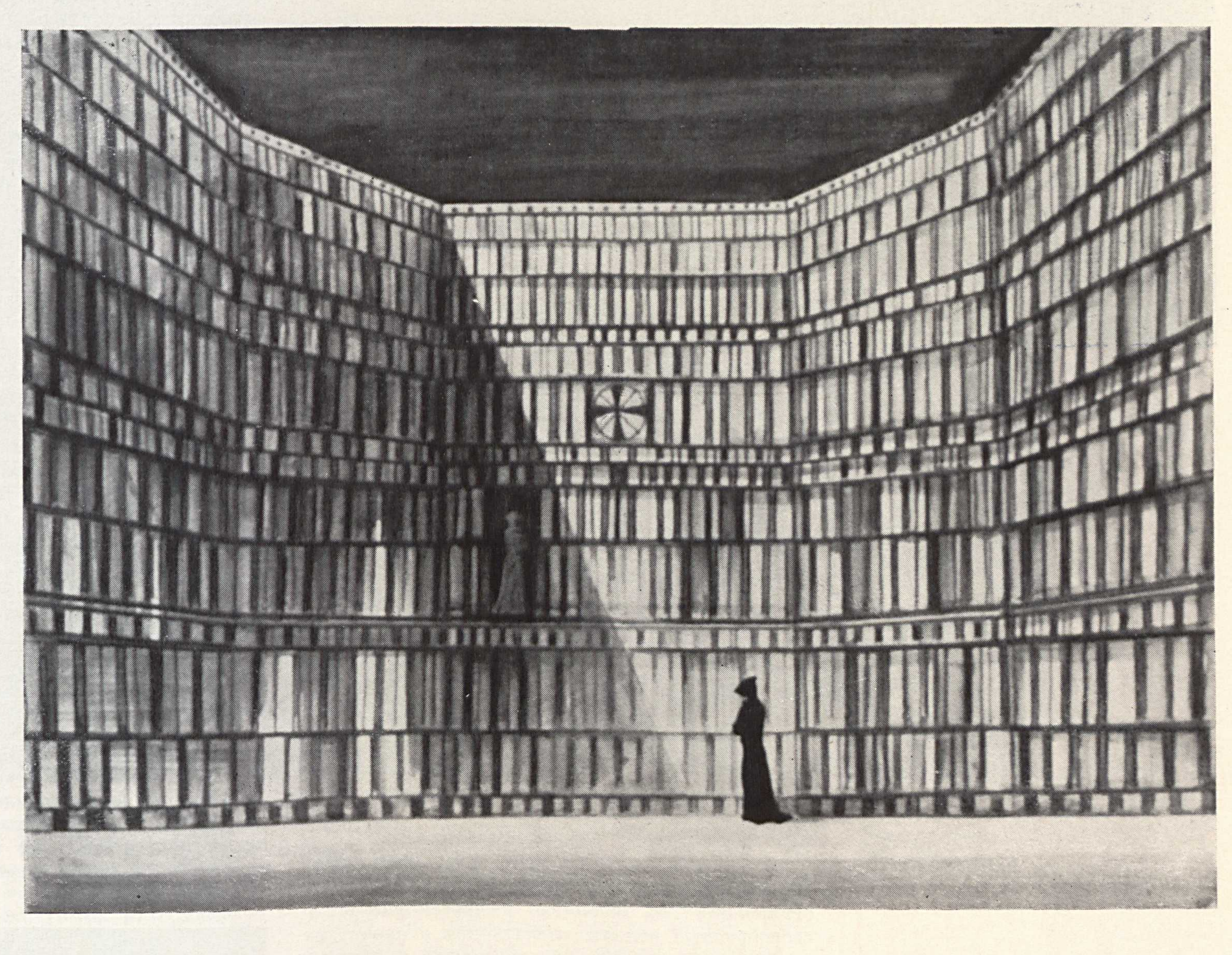




Казалось бы, при всем разнообразии этих изделий, их принадлежность к народному искусству не вызывает сомнений. Тем не менее выявление их общности, того, что объединяет их в единое явление народного искусства, представляет собой одну из сложных искусствоведческих проблем.

Сценограф В. Серебровский

Анастасия Лупандина



Эскиз декорации к спектаклю «Заговор Фиеско в Генуе»

В ноябре 1976 года на выставке «Итоги сезона» в ВТО экспонировались эскизы декораций Владимира Серебровского к спектаклю «Яков Богомолов» (Драматический театр, Магдебург, 1976). Классический интерьер увитой зеленью террасы казался неожиданно вызывающим по соседству со ставшими уже привычными конструктивными декорациями и фактурными разработками.

Трудно было ожидать именно от Серебровского обращения к неоклассической традиции. Начиная со студенческих спектаклей за художником упрочилась слава одного из последовательных практиков так называемого «бедного театра». Для того, чтобы понять сущность его отхода от прежних позиций, необходимо разобраться в отношении художника к той роли, которую он играет в создании спектакля. Основой такого разбора стал материал персональной выставки художника.

Мир в спектаклях Серебровского многолик и многообразен. Показывая на сцене невероятно непохожие друг на друга пространства — сверкающий рекламами город Нью-Йорк («Золотой мальчик») и залитый солнцем королевский парк («Конец — делу венец»), безбрежная гладь морской лагуны («Искатели жемчуга») и безмятежный, нагретый солнцем интерьер («Дети солнца»), — художник дает ощутить масштабное великолепие окружающего мира. Предметы, составляющие оформление спектакля, кажутся расположенными «на краю» огромного пространства, границы которого не указаны художником. От реально существующего пространства сценическое оформление всегда отделено отчетливо выраженной условностью своего бытия.

Изображая на сцене пейзажи — моря, пустыни, сады, — Серебровский выявляет их театральную сущность, подчас глубоко притаившуюся за внешней несценичностью, оборачивающуюся широтой пространств и неожиданностью ракурсов.

И хотя часто сам Серебровский отрицает свою принадлежность к цеху сценографов, называя себя просто художником, все же он остается художником театра. Он обладает даром видеть театр там, где до него его не замечали, например, королевский парк в Сан-Суси представляется ему местом представлений, разыгрываемых придворными («Конец — делу венец»).

На первый взгляд, сценические построения Серебровского могут показаться слишком рациональными — настолько художник выверил подчиненное ему пространство, избавил от всего лишнего. Даже «свалки» в спектаклях Серебровского состоят из строго отобранных предметов, каждый из которых несет свою определенную функцию.

Но в самом выборе предметов, составляющих оформление спектакля, ощутима поэзия. Она возникает из ассоциативного многообразия целого. Художник работает методом «от противного», читая пьесу, он ставит задачей — лишить сценическое пространство поверхностных примет эпохи и через сложную ассоциативную цепь привести зрителя к ощущению возникшего перед ним мира.

Художник упрямо дает ощутить свое время — время создания данного спектакля, привнеся в



Эскиз декорации
к спектаклю
«Конец — делу
венец»

каждую работу резкий нервный пульс сегодняшнего дня. Но произвола по отношению к искусству прошлого не происходит. Серебровский использует основные стилистические признаки эпохи: другой вопрос, что эти признаки получают несколько непривычную форму существования.

Несомненно, существует глубокая внутренняя связь театрального мышления художника с живописными принципами, необходимо лишь точно обозначить сферу влияния живописи. Серебровский воспринимает в разных живописных течениях эмоциональное состояние пространства, принципы его образования.

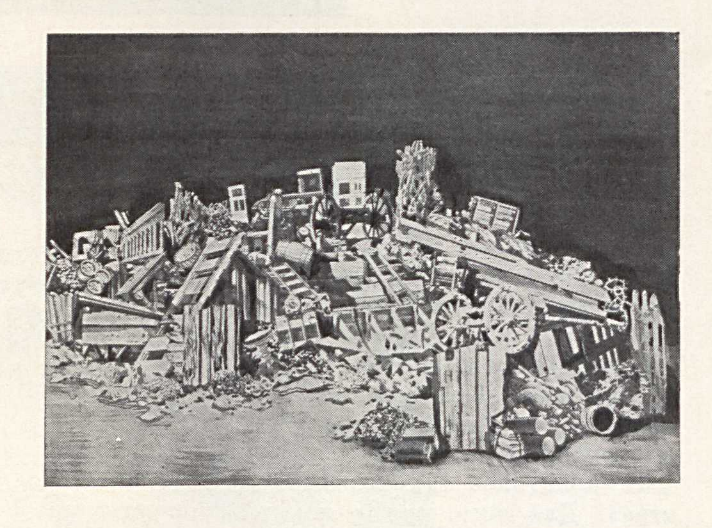
В своем театральном творчестве Серебровский как бы проживает в изобразительном решении спектаклей различные направления живописи.

Для оформления балета Равеля «Дафнис и Хлоя» художником выбран импрессионистический принцип построения декорации. Но не стилизация под живопись импрессионистов, а своеобразный коллаж впечатлений о прочитанном, «воспоминаний» об античности и увиденном сегодня, в ту минуту, когда художник работал над эскизом. Эта живопись импрессионистична по самой своей задаче — остановить и удержать мгновение, отразить сложный сплав ассоциаций и представлений, связанных сегодня с понятием античности. Но решена эта живопись сугубо современными пластическими средствами. Каждый сюжетный элемент занимает особое место в пространстве. Плоскость задника неоднородна по своей пространственной протяженности, отдельные ее части то выдаются вперед, то отступают, создавая сложный ритм взаимодействия элементов между собой.

В декорациях к балету Прокофьева «Ромео и Джульетта» Серебровский использовал фрагменты картин эпохи Ренессанса. Но они выполняли в спектакле непривычные для себя функции. Для решения сценического пространства художник выбрал динамичные, взятые в резком ракурсе моменты действия. Выхваченные из контекста и поэтому начинающие казаться преувеличенными пафос и страсти живописи являли собой странный эмоциональный контраст с рассказываемой внизу, на сцене историей юношеской любви Ромео и Джульетты.

Художник считает себя вправе «перестраивать» мир по своему усмотрению — быть пассивным наблюдателем не в его характере. Кажется, что в своих сценических построениях он применяет некую «формулу распада». Создаваемое на сцене, на первый взгляд, не имело непосредственного отношения к драматургии. Драматургическая основа была как бы выпотрошенной, вывернутой наизнанку. Из нее были выбраны иногда кажущиеся произвольными элементы, из которых художник строил свою модель спектакля и, в конечном итоге, мира вообще. Художник остро ощущал это, ему хотелось удержать на сцене все многообразие мира.

Работая над «Мертвыми душами» (1965), Серебровский деформировал пространственно-временную среду спектакля, исходя из особенностей стилистики Гоголя. Реальные, хорошо знакомые предметы оказались вырванными из обычных условий существований и поставленными в непривычные «предлагаемые обстоятельства». Обрывались привычные нити, и предметы начинали совершенно новую жизнь на сцене, не только вступая в заданные взаимодействия, но и подключая к ним уже сложившиеся ассоциативные свойства. Все было сдвинуто с привычных мест, лишено привычных представлений, внешней логики и опреде-



ленного места в пространстве, принимало небывалые до сих пор формы и обличья. Это вполне соответствовало духу мистификации, являющемуся сюжетной основой гоголевских произведений.

В этот период сценическое оформление Серебровского несло в себе заложенный художником эмоциональный заряд, определяющий собой настрой и атмосферу спектакля. Помимо этого сценическое оформление выполняло достаточно самостоятельную функцию, активно вторгаясь в развитие сценического действия.

Создавая сценическое пространство, Серебровский активно участвует в решении спектакля, предлагает свой вариант прочтения драматургии. Возникающее при чтении пьесы ощущение определяется особенностями человеческой личности. Поэтому становится очень важным взаимопонимание между художником и режиссером. Так сразу был «увиден» Серебровским и

Эскиз декорации
к спектаклю
«Дети солнца»



Эскиз декорации к спектаклю «Мэри Поппинэ»

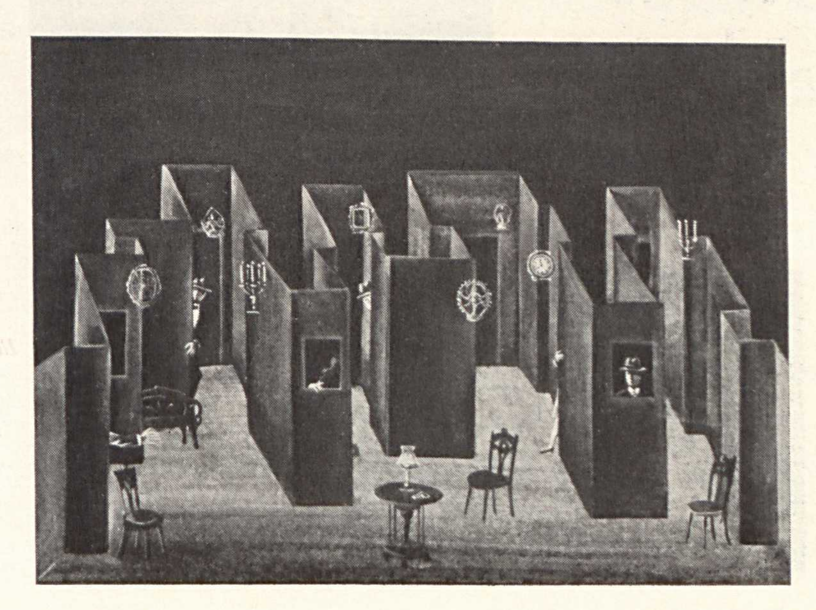
«принят» режиссером Ю. Григоряном город, в котором происходило действие в спектакле «В горах мое сердце» У. Сарояна. Он строился из самых дешевых и доступных материалов — деревянных ящиков, но эти дома были украшены флагами и воздушными шарами, потому что, как говорит сам художник, «человеку свойственно украшать место, где он живет».

В последние годы, работая над сценической интерпретацией русской драматургии, Серебровский обращается непосредственно к поэтике русской живописи XIX века, находя в интерьерах Венецианова и Жуковского поэзию русского дворянского быта. Русская драматургия «потребовала» иных принципов решения сценического пространства. В «Якове Богомолове» и других работах этого периода художник демонстрирует новое понимание своей роли в театре. Действие русских пьес происходило в садах и на верандах, и прекрасная тихая природа средней полосы России становилась той средой, которой противопоставляется резкий диссонанс человеческих взаимоотношений.

Золотой осенний сад в усадьбе Иванова, пронизанный солнцем интерьер в «Детях солнца», увитая зеленью веранда в «Якове Богомолове» не предваряют собой развития событий. Сценическая среда оказывается внешне бесстрастным свидетелем происходящего. Если в ранних спектаклях, как уже говорилось, художник с начала действия «взрывал» изнутри сценическое пространство, рассказывая о своем отношении к происходящему, то теперь он предпочитает создавать взрыв этим глубоким внутренним несоответствием прекрасной безмятежной природы и человеческих чувств. Активным средством создания определенной атмосферы на сцене является свет, меняя настроение в соответствии с развитием действия. Большое значение получили лампы и свечи.

Задачу создания на сцене кажущейся нейтральной среды Серебровский решал и в «Утиной охоте» А. Вампилова. Серая стандартная комната в типовом блочном доме казалась непричастной к судьбе героя. Но по мере развития действия она становилась клеткой для человека, не нашедшего смысла жизни, единственным реальным изменением спектакля.

Этот принцип «бесстрастного сопровождения» становится определяющим для спектаклей последних лет. Но это не уменьшает силу воздействия сценического оформления и его роль в спектакле, только эта роль стала иной. Сценическая среда, кажущаяся нейтральной по отношению к драматургической основе, создает ощущение внешнего несоответствия сценическому действию. Тем неожиданней становится развязка, а задуманный художником эмоциональный «взрыв» происходит как бы «сам по себе», усиливая собой финал. В этом проявляется определенная мудрость художника, выражение большего «доверия» драматургу и подтверждение творческой зрелости, ведущей к простоте и ясности формы.

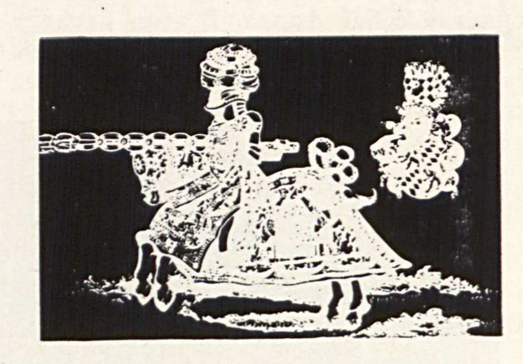


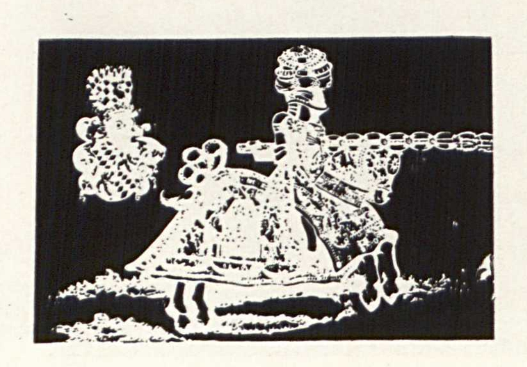
Эскиз декорации к спектаклю «Мышеловка»

Дискуссии проходят — проблемы остаются

Василий Поликаров

В этом номере мы продолжаем разговор о методологии художественной критики.
Статья В. Поликарова поступила в редакцию как отклик на предшествующие публикации этой серии. Автор предпринял попытку показать, что методологические трудности, стоящие сегодня перед критикой, представляют собой прямое следствие новых тенденций в искусстве — прежде всего в «искусстве молодых». Однако, излагая свое представление об особенностях этого искусства, В. Поликаров не скрывает собственной тенденциозности: он смотрит как бы изнутри нового направления.
В связи с этим редакция обратилась к члену молодежной комиссии МОСХа А. Кантору с просьбой познакомить читателей с иной точкой зрения на процессы, происходящие в «искусстве молодых».
Обе статьи публикуются в дискуссионном порядке.





Бывает, что дискуссии движутся мимо поставленной проблемы. Нечто подобное случилось, по-моему, при разговоре на страницах «ДИ СССР» о методологии художественной критики. Тема, предложенная редакцией, по сути дела, скрылась под лавиной всевозможных подтем и субпроблем: о месте критики в системе художественной культуры, о формах и критериях критической деятельности, о природе критики и т. д. и т. п.
Несмотря на несомненную важность и актуальность подобных вопросов, в выступлениях участников обсуждения как будто недостает «замкового камня», сводящего различные мнения в решающий узел проблем, не возникает «вольтовой дуги», которая озарила бы новую реальность в желаемом направлении. Это кружение мыслей вокруг ясно ощущаемого отсутствия доминантной проблематики (в данном случае — методологической) явилось, на мой взгляд, закономерным следствием того, что участники разговора никак не коснулись проблем развития современного искусства — важнейшего компонента жизнедеятельности критики.
В самом деле: разве не в том причина обострения нашего интереса к методологическим проблемам критики, что в советском искусстве наблюдаются сейчас сложные процессы внутренней перестройки, затрагивающие все его уровни и связи? Нельзя сказать, что критика безучастна к ним. Она чутко реагирует на эти изменения, но чаще всего состояние критика в данной ситуации хочется охарактеризовать как состояние «недоумевающего размышления». И, конечно, для размышлений оснований достаточно.
Как, например, отнестись к явному нарушению равновесия в традиционной пирамиде видов искусства? Если еще недавно живописи и, в частности, станковой картине спокойно предписывалась «ведущая роль в постановке художественных задач» [1], то теперь ничуть не менее авторитетным и богатым поисками нередко оказывается, скажем, декоративно-прикладное искусство. Оно ставит кардинальные проблемы — взаимодействия пространства и предмета, естественного (то есть идущего от природы данного искусства) и насыщенного культурной памятью художественного языка, оно ищет новые формы художественной целостности, а при решении старой проблемы синтеза искусств приобретает значение ведущей образно-организующей силы.
Теперь мы все с большим трудом можем подвести декоративно-прикладное искусство под его родовое определение. Обнаруживаются попытки назвать его «станково-декоративным» или еще как-нибудь, но главное — что все это происходит вовсе не только вследствие деутилитаризма, тенденция к которому отчетливо заметна в декоративно-прикладном искусстве, но и вследствие его стремления активно вторгаться в сопредельные образно-стилистические системы.
Можно было бы при случае заявлять о «гегемонии» декоративно-прикладного искусства, если бы не смутное ощущение, что попытка выделить «магистральный» вид искусства — не более как дань укоренившейся традиции (созданной на ином по характеру материале) — традиции искать в осуществляющемся художественном процессе главного героя и по нему выстраивать всю драматургию художественного творчества. Каждое из искусств сегодня успешно осваивает собственную территорию, чему нимало не мешает повышенная отзывчивость к проблемам, традиционно стоявшим в других областях.
Эта всевосприимчивость внутри искусств на другом полюсе, мне думается, несет истончение (если не сказать исчезновение) былых отношений искусства и жизни, или вернее, прежней их очевидности.
Живопись, несмотря на видимую предметную соотнесенность и натуроподобие изобразительной стилистики, почти не предлагает зрителю былых сложных сюжетных коллизий, могущих быть проигранными им на основании собственного житейского опыта; прикладное искусство зачастую неприложимо ни к какой бытовой ситуации, демонстративно «пренебрегает бытом»; сценографии как бы достаточно и «станкового» ее осуществления [2], а гобелен «из настенного полотна превращается в объект самоценного эстетического любования» [3].
Подобная суверенизация привычных для зрителя видов и форм искусства отягощается повышенной интенсивностью культурных реминисценций, создающих свой барьер, наводящих на более кружные пути к реальности, когда становятся одинаково важны на мировоззренческом уровне явления действительности и действительность явлений искусства в диапазоне самых различных времен и регионов.
Прибавим ко всему этому массовый, почти единовременный (в разрыве 5—10 лет) приток новых имен, создавший феномен «искусства молодых», возрастной рубеж внутри которого все более теряет свой конституирующий признак, и мы поймем, почему именно дискуссии, посвященные «искусству молодых», проводившиеся редакциями «ДИ СССР» и «Творчества», неожиданным образом и столь наглядно обнаружили не только факт

действительного самоуглубления критики на собственных делах, но и неизбежную необходимость такого сосредоточения. Они свидетельствовали, что выход на живой, сиюминутный материал искусства в традиционных методологических рамках не дает удовлетворительных результатов, что искусство «молодых» с трудом идет навстречу претензиям критики в отношении «декодировки», интерпретации произведения, в отношении восстановления «вторичной прямой связи» от художника к зрителю для создания условий «беспрепятственного движения художественной информации» [4].

По инерции, правда, кажется, что такой эффект затруднения художественной коммуникации должен быть связан с «затрудненной формой», когда художник изображает нечто зашифрованное, зафантазированное, сугубо личное. В «искусстве молодых», вроде бы, ничего подобного не происходит.

Все вполне узнаваемо, более того: авторы как будто сознательно (за редким исключением — это некая «эзотерическая» линия) стремятся помочь зрителю возможно быстрее прочесть изображаемое, чему служат и «натурализация» языка, и приобщенность предметно-тематического спектра к ряду привычных образов, и многое другое, что побуждает критиков, не обеспокоенных поисками новых инструментов анализа, находить такое искусство, непосредственно отражающим действительность во всем ее событийно-тематическом многообразии.

Однако, когда начинаешь «прозванивать» те или иные элементы (я имею в виду прежде всего крупный план изображаемого — персонаж, вещь, пространство и т. д.) содержанием, то невольно наталкиваешься на пустоты. Есть обозначенность, но нет означенности; есть демонстрация предметов изображения, но на едином, нерасчлененном иерархическом уровне. Фигура, вещь, пространство, стилистическая маска — все равноправно и самостоятельно. Фигура либо демонстративно обращена к зрителю, либо столь же подчеркнуто замкнута на себя, либо, наконец, неразличимо вставлена в хоровод вещей; сами вещи, отчетливо выраженные в своей «самости», чаще всего существуют вне символических отсылок и соотносятся с окружающим лишь в тематическом диапазоне; пространство — обычно двухплановое — соприсутствует героям (недаром часты укоры художникам на «выкачанность» атмосферы); стилизационный код покрывает изображение легко отделяемой завесой.

И невольно спрашиваешь себя: в чем смысл их бытия? Смысл, который может быть обнаружен через связи, отношения, через драматизм отношений? Где «сюжет» — как форма вовлечения в общее событие? Почему литературно-исторические реминисценции, если и используются, то опять-таки «вещно», особо, на уровне общезнаковости факта, а не события?

Почему, наконец, вещам, о которых так много писалось на страницах «ДИ СССР», недостает прежних качеств — очеловеченности, взаимосвязанности, соотносимости внутри произведения и во вне его — в разговоре со зрителем, с самой жизнью? То ли новые связи находятся в процессе выявления, то ли реализуются помимо произведения, — во всяком случае, мы не должны, как мне кажется, чрезмерно уповать в поисках ответа на такие свойства современного искусства, как «метафоричность языка» или «ассоциативность образной природы», ибо и то и другое почти целиком выражает себя в стилизационных уподоблениях и лишь с большой осторожностью может быть понято как признаки новой изобразительной системы, переводящей явления реальности на язык искусства.

И все же именно «игровая» (в смысле богатства и множественности образно-смысловых интерпретаций), как бы иронически остраненная, формально-«вещная» природа «искусства молодых» заставляет задуматься о пределах коренных оснований критической методологии.

Например, один из узловых пунктов — проблема художественного образа — как видоизменяются его функции в качестве способа отражения и познания действительности? Художник чаще всего ограничивается демонстрацией резкозначимых реалий действительности и не скрывает этой наглядности. В самом его творческом методе отсутствуют принципы пристального изучения натуры (в ее как частных, так и развернутых проявлениях); его пафос направлен предпочтительнее на истолкование факта реальности, давая нам не столько модель мира, сколько модель видения мира, скорректированного миром искусств.

Впрочем, термин «пафос» употреблен здесь более в образном значении, ибо эмоционально-волевая энергия автора, создающая художественный образ, оставляет слабый след в самой системе изобразительных и образных средств. Весь внутренний динамизм образа ориентирован не на художественное переоформление находящейся вне его реальности, а на драматическую реализацию самой ткани произведения. Здесь все сдвигается со своих мест.

Подчеркнутый «реализм письма» оказывается порой загадочным, чуть ли не мистифицирующим предмет; профессионализм оперирует непрофессиональной стилистикой; развернутое «литературное» содержание входит в прикладное искусство, а изображение утилитарной вещи становится сюжетом керамического произведения — и тем не менее, образ как таковой остается основной «причиной» устремлений художника, образ целостный, неделимый ни на какие составляющие, образ безусловно художественный, и в то же время не ухватываемый привычными аналитическими понятиями.

Столь же парадоксальной представляется и проблема традиций, ибо в сущности молодым художником берется не традиция в ее исторической диалектике и художественной полноте, а скорее в ее единичном, «разовом», исполнении на уровне ее знака. Приобщение к традиции, как мы привыкли думать, требует познания законов, ее движущих и строящих. Но такого углубленного и систематического штудирования наследия в работах большинства современных художников не наблюдается (если конечно, иметь в виду массовость обращения к традициям).

И здесь бесполезно судить о том, плохо это или хорошо. Очевидно, нужны другие методы оценки и познания, позволяющие подходить к проблеме не столько со стороны анализа достоинств ушедших традиций и их предпочтительности, сколько разрешающие судить о мере участия форм прошлого в мировоззрении современного человека — художника и зрителя.

Ведь в самой универсальности обращения к различным стилистическим системам, знакам былых вер, приглашенных в наше сегодня и даже преобразующе воздействующих на него по правилам своего этикета, слышится не только «игра», с чем многие согласились, но и актуальное пересечение интеллектуальных импульсов, столь характерных для поэтики современного искусства. Пусть они, эти парафразы и переложения, не поражают глубиной проникновения или сложностью интерпретаций — они создают разнонаправленные смысловые перспективы, неординарные семантические поля.

Подобная интеллектуализация творческих импульсов меняет, надо полагать, и отношение зрителя к произведению, затормаживая акт «сопереживания», долженствующий, как мы привыкли думать, предварять суждение о вещи.

Раскрывает ли художник перед зрителем шумный балаган или окружает атмосферой созерцательного молчания, восхищает ли отточенным мастерством или пугает явной практической безадресностью — всюду присутствует желание отделиться от возможного вживания, сочувствия, «соучастия», создать некоторую предваряющую дистанцию; и вместе с тем мы прочитываем в произведении скрытую уверенность, что зритель — это почти сам художник, и другого не предполагается. Мешает ли это реальному общению искусства и зрителя можно будет сказать только после проведения специальных социологических исследований; а вот что от критика такой способ эстетической коммуникации требует некоторой перестройки аппарата описания и анализа, можно сказать уже сейчас.

Критику нелегко войти в контекстуальные сферы произведения, видя, например, за так называемыми «культурными реминисценциями» не более чем стилистические котурны, а не важную сторону самой сущности современного искусства.

И хотя критическое сознание, не способное оторваться от художественного процесса, с неизбежностью видоизменяется и перестраивается: активизирует теоретическое осмысление собственной специфики, вырабатывает новые формы критической деятельности, ищет более строгие принципы анализа и оценки, — наиболее важные черты современного художественного процесса им еще методологически не выделены, а сама методология не опредмечена реальностью искусства.

Видимо, наступает время, когда личностная методологическая активность должна сопровождать всю деятельность критика: ведь живое искусство, развиваясь непредсказуемо, оживотворяет стихию художественной критики, усложняя и совершенствуя ее природу.

---

[1] *Г. Стернин.* Пути художественной критики. — «ДИ СССР», 1973, № 11.

[2] «Художники живут не внутри театра, а как бы рядом с ним». *В. Левенталь.*— «ДИ СССР», 1978, № 1.

[3] *И. Рюмина.* Гобелен, архитектура, музыка. — «ДИ СССР», 1976, № 12.

[4] Использую терминологию Б. Бернштейна — см.: «О месте художественной критики в системе художественной культуры». «Советское искусствознание-76» (1). М., 1976.

Перед лицом новых процессов

Анатолий Кантор





Размышления В. Поликарова о критике и, шире, о художественной культуре 70-х годов не бесспорны, но они «цепляют за живое»: с ними хочется спорить, но не для того, чтобы опровергнуть те или иные положения (в некоторых случаях это не так уж трудно), а для того, чтобы понять и прояснять, что именно дает основание автору говорить о необычности процессов, протекающих сегодня в искусстве. «Буря» сомнений, догадок, прогнозов, умозаключений, возникающая на страницах статьи В. Поликарова, — это еще не та «вольтова дуга», которая озарила бы ясным светом сердцевину проблемы, волнующей его. Это, скорее, вспыхивающие там и сям огни, не упорядоченные, но яркие. Предстоит еще аналитическая работа, которую автор, я надеюсь, продолжит.

Пока что он основывает свои выводы на двух явлениях современного советского искусства — на «станковизации» декоративного искусства и на некоторых новых тенденциях в живописи молодых художников 70-х годов. Мне представляется, что эти явления имеют разный смысл и принадлежат как бы к разным историческим пластам. Керамические и иные композиции, смысл которых в организации синтеза искусств, в выражении чувства красоты, формы, разнообразных пространственно-предметных связей, — не новое явление, и на наших выставках они заняли доминирующее место не вчера. Думается, что это просто одно из основных направлений декоративного искусства XX века, наряду с функционализмом и дизайнерской установкой. Другое дело — феномен «искусства молодых», причем не только в живописи, но и в различных областях монументально-декоративного творчества (возрастной признак здесь действительно не столь важен, важно вторжение принципиально новых установок) — он может, конечно, служить отправным пунктом анализа. Хотелось бы, однако, этот анализ продолжить, включив новое явление в ряд современной художественной культуры.

Но прежде всего надо поставить вопрос: что, собственно, происходит? Колеблются ли нормы эстетики, вносятся ли изменения в принцип отражения искусством действительности, в закономерности построения художественного образа, в принцип обратного воздействия искусства на жизнь, наконец? Нет, конечно! Более того, у меня нет сомнений в том, что пластическая, чувственная природа изобразительного искусства не может быть ни в какой мере утрачена, хотя попыток обесценения пластической, предметной стороны искусства в наши дни более чем достаточно, а в модернистском искусстве сложилось даже течение, вообще заменившее пластические элементы их отвлеченными знаками (концептуализм). И все же меняется нечто весьма существенное, из-за чего искусство иначе осуществляет свои функции, иначе строит художественный образ, иначе организует отношения с жизнью, вовлекая в эти отношения мощный пласт культурно-исторических ассоциаций. Заслоняет ли этот пласт искусство от жизни и жизнь от искусства? Нечего греха таить — во многих случаях заслоняет. Но ведь есть и другие случаи, когда историко-культурные ассоциации поднимают большие духовные пласты в сознании зрителя, а стало быть, приближают искусство к жизни, а не удаляют его от большого, клокочущего страстями мира. А вот анализ искусства становится намного сложнее, и привычных методов действительно не хватает — тут В. Поликаров совершенно прав.

Ведь трудности, которые испытывает художественная критика 70-х годов, действительно не могут быть объяснены одними организационными причинами (хотя в положении критика в союзе художников есть немало неустраненных сложностей) или же личными слабостями самих критиков (хотя и слабости, разумеется, существуют). Длительные дискуссии о соотношении искусствознания, критики и теории искусства (и особенно критики и истории искусства), безусловно, отражают наши актуальные проблемы и актуальные затруднения. Но ведь решение этих проблем может быть, очевидно, только одним: в нынешней ситуации более чем когда-либо необходимо единство критики, теории и истории искусства, как бы ни казались серьезны причины, которые вызвали их расхождение. Это единство тем более сейчас важно, что главные трудности, переживаемые критикой, заключаются, повторим еще раз, не в особенностях самой критики, а в том, что она оказалась перед лицом процессов, не вытекающих прямо из предшествовавшего развития искусства и требующих, быть может, частичного пересмотра сложившихся критических методов. Для такого пересмотра, естественно, нужна мобилизация всех возможностей искусствознания, впрочем, не одного лишь искусствознания: скажем, без социологии или психологии здесь нелегко разобраться. Конечно, было бы заманчиво отложить в сторону насущные критические дела и попытаться сначала выяснить, что совершается в искусстве и по каким причинам совершается. Но, с другой стороны, чем важнее современный момент в развитии искусства, тем нужнее слово, вкус и глаз критика, и никакие ссылки на объективные теоретические трудности не могут признаваться поводом для оправдания уклоняющихся. Остается единственная возможность — искать ответ в реальной практике, анализируя ее, участвуя в ней, что собственно и делает наша критика по мере способностей каждого. Это и вызывает методологические дискуссии, ибо критик не может двигаться вслепую, следуя лишь своему инстинкту или тем критериям, которые вынесены из анализа прошлого. Он — не регистратор событий, его дело — своим суждением способствовать плодотворному развитию, движению искусства, для чего надо бы, по крайней мере, отличать не только хорошее от плохого, но и реальные перспективы от нереальных пожеланий.

Многие критики хотели бы считать, что ничего особенного не происходит. По их мнению, перемены, представляющиеся В. Поликарову необычными, происходят регулярно, и стремление видеть в них нечто выходящее за рамки «нормальной» эволюции выдает лишь растерянность тех, кто ищет разгадки новых

явлений. Такой взгляд кажется тем более естественным, что утверждение искусства 70-х годов происходило без видимых конфликтов: ничто не напоминало, даже отдаленно, те бои, которые велись за утверждение реализма и станковизма в 20-е годы, за «картину» — в 30-е, за «современные» формы — в 50-е. Но ведь и при переходе от XVII века к XVIII в искусстве тоже «ничего не произошло», однако анализ наших дней именно здесь различает признаки коренного перелома. Другое дело, что характер «скрытых» изменений в искусстве 70-х годов едва ли может быть вполне уловлен при сравнении с искусством 60-х: переход был плавным и подчас неуловимым. Если различие принципов, о котором говорит В. Поликаров, действительно существует, то оно, видимо, должно проступить более отчетливо при сопоставлении искусства 70-х годов с общими установками искусства двух последних столетий — сколь бы ни казалось странным такое сопоставление. Только решившись на этот мысленный эксперимент сравнения, мы сможем надеяться, что нам удастся выявить принципиальный, необычный характер происходящих изменений, если они действительно происходят. Возьмем для примера один, наиболее знакомый читателю «ДИ СССР» аспект проблемы — изображение вещи в живописи.

Две живописные композиции — «В кафе Греко» (1974) известного художника Виктора Иванова и «Московский вечер» (1978) молодой художницы Татьяны Назаренко могут служить примером, иллюстрирующим проблему, о которой размышляют критики на этих страницах журнала. Картины отделены друг от друга немногими годами, обе изображают беседу художников, обе символичны и претендуют на нечто большее, чем групповой портрет друзей-коллег — настолько поглощенность внутренним миром мысли и сознание важности момента определяют характер каждого произведения.
Но сравните их между собой, попробуйте определить различия в образном строе композиций, в работе того и другого художника с натурой, в живописно-пластической организации полотна, наконец, в содержательной функции вещи в произведении — и вы получите известное представление о вопросе, который волнует В. Поликарова и А. Кантора: действительно ли новая тенденция в искусстве требует от художественной критики существенного обогащения аппарата искусствоведческого анализа?

В искусстве XIX века (собственно говоря, еще XVIII-го) вещь в картине была впервые показана как вполне объективный факт; впервые — потому, что до того изображаемый предмет обладал многообразными значениями как сам по себе, так и благодаря своей роли в композиции. Можно сказать, что поэтический флер значений и ассоциаций был как бы присущ вещи изначально, а художник лишь использовал эти свойства по-своему, включая их в новые связи.
В XIX веке предмет высвобождается из окутывающего его тумана поэтических, легендарных, философских, религиозных и иных связей и предстает «как таковой», как «мертвая натура» (характерно само утверждение термина «натюрморт»). Теперь значения его возникают в результате усилий художника, создающего в произведении смысловое, пластическое, образное целое, которое захватывает вещь, преображает ее. Предмет может включаться в сюжетно-смысловую ситуацию (например, в картинах Федотова или натюрмортах Домье); живописно-пластическая концепция может вдохнуть в него новую жизнь и новый смысл (как это происходит, скажем, в картинах Сурикова, Делакруа или Мане); в любом случае вещь включается в сферу человеческих взаимоотношений и эмоций, и это сообщает ей многообразные смысловые значения и ассоциации, каждый раз новые, в отличие от прежней постоянной символики. Единичное, достоверно увиденное возвышается до «образного», до того единства духовного и пластического начал, в котором рождается все многообразие значений предмета.
Казалось бы, этому наблюдению противоречит обилие романтических, неоромантических, символистских направлений, тянувшихся к средневековой постоянной символике, к намекам на высшие духовные сущности, к знакам, не связанным с пластическим строем произведения. Но, если говорить о художественных реальностях, а не о программах, весь этот круг направлений подчинялся тем же законам. Там, где символ создавался как пластический образ, как духовно-пластическое целое, возникала и реальная многозначность. В других случаях значения могли примысливаться, заимствоваться из старых преданий, но в реальной художественной ткани произведения их не было. Если предмет возвышался до символа (как сирень у Врубеля или стул у Ван Гога), то лишь в результате творческого преображения, духовного напряжения художника — тогда как все чаши, мечи, весы, которые держат герои на картинах назарейцев или бесчисленных академистов, оставались мертвой натурой, которую не могли оживить никакие традиционные значения.
Реалистическое искусство XX века основано, по существу, на той же системе духовно-пластического единства, системе образного мышления, в котором все предметы имеют лишь прямое свое значение, если пластическая экспрессия не наделяет их многозначностью. При этом пластика предмета, при всех различиях в ее ощущении, приобретает универсальный характер, сливаясь как с личностью художника, так и с его пониманием мира, так что пластическое целое может рассматриваться и как своего рода автопортрет, и как модель мира. Поэтому выразительные средства приобретают принципиальную активность, а отношение и оценка включаются в глубинную структуру произведения. В равной мере это характерно для Серова и Бурделя, Дейнеки и Гуттузо, Моора и Салахова. Такая природа искусства XX века естественно определяла методы его критики: образно-пластический анализ, устанавливающий единство духовных и пластических начал, вытекающих из идеи произведения, должен был утвердиться и дать свои результаты.
Теперь посмотрим, что происходит с этой точки зрения в наше время. С 70-х годов (точнее, со второй половины 60-х) начинается внутренняя перестройка, особенно наглядно прослеживаемая в творчестве «молодых». Процесс этот не ограничивается рамками советской художественной культуры: его можно наблюдать и в искусстве других стран.
Об искусстве молодых советских художников написано и сказано очень много, и нет нужды снова перебирать эти разноречивые и вместе с тем в чем-то очень сходные оценки. Нужно, однако, согласиться с В. Поликаровым: верные, в общем, определения, которые давались этому искусству на обсуждениях молодежных выставок последних лет, справедливы лишь в определенных пределах, а за ними начинают действовать непривычные факторы, требоваться иные методы анализа, поправки к выдвигаемым характеристикам и принципам, таким, например, как «интеллектуализм», «чувство стиля», «индивидуализация персонажа».
«Интеллектуализм» творчества молодых художников, например, никак нельзя отрицать — это черта, присущая вообще поколению. Она бросается в глаза. И все же интеллектуализм этот, видимо, особого рода, если интеллектуальная основа одного ли произведения, группы ли произведений, всего ли творчества художников этого поколения никем не была выражена в логичных определениях и, по-видимому, чуждается такого рода очевидных определений. Можно видеть здесь реакцию на примитивность и слишком прямолинейную очевидность некоторых художественных решений прошлого, но природа такой «невыразимости в словах», вероятно, более широкая и более принципиальная. Идея самых «живописных» картин Делакруа или Матисса всегда неизмеримо более очевидна, чем идея куда более «литературных» картин многих наших молодых современников. Дело, по-видимому, в самом характере идеи, которая имеет у них «непредметную» природу (даже при повышенной предметности живописной манеры) и направлена не на конкретные человеческие и вещные индивидуальности, а на трудно определимые соотношения, на контекст, в котором появляются люди и вещи.
То же надо сказать об «индивидуальности» картин молодого поколения. Нельзя отрицать, что типизированные персонажи искусства предшествующего периода уступили место индивидуальным персонажам; конкретизировались и предметы, вплоть до точных копий книжных обложек и репродукций. И все же трудно не заметить, что вместе с типизацией исчезли некоторые признаки, необходимые для выражения индивидуальности, прежде всего — психологическая характеристика. В тех же случаях, когда присутствует живописная, пластическая характеристика (а она может быть очень яркой — у А. Ситникова или у Н. Нестеровой, например), она почти никогда не имеет отношения к индивидуальности. Как правило, герой произведения получает характеристику не непосредственно, а через окружающие предметы, через среду — книги, репродукции, вещи на столе или на стенах. Иными словами, и здесь главным оказывается соотношение, контекст.
Справедливо также указывалось на «стилизм», чувство стиля, его своеобразную заостренность и тягу к единству, к цельности стилистического построения картины. Но верно и то, что стиль не является больше прирожденным, неотъемлемым авторским качеством. Он скорее указывает на характер замысла данной картины (замысел другой картины, а стало быть, и ее стиль могут быть совершенно иными), служит некоторым символом, знаком того мира, в который хочет нас ввести автор, указанием на контекст, в котором надо воспринимать все изображенное.
Что означают эти изменения? По-видимому, то, что кроме явных, отчетливо различимых сдвигов в способах изображения вещи в живописи есть более скрытые, но и более глубокие. Они-то и требуют перестройки восприятия, а стало быть, и перестройки анализа. Четкость формы предмета или четкость стилистических признаков уже не выражают здесь (в отличие от того, как мы привыкли считать, приступая к критическому анализу) четкости духовной позиции; иначе говоря, пластическое не выражает духовное непосредственно, а лишь обозначает его, обозначает не прямо и не само по себе: пластика — лишь часть того смыслового комплекса, который связывает индивидуальное сознание художника с явлениями жизни, послужившими темой произведения.
Конечно, указанные признаки вовсе не обнимают в наши дни больших пластов художественного творчества, бесконечно разнообразного и впитавшего традиции не одного десятилетия.
И все же есть основания думать, что частные явления, проступающие в творчестве «молодых», могут стать предвестниками более широкого движения. Так заставляет полагать и то, что происходит в искусстве других стран, хотя внешне эти явления могут иметь совершенно непохожее выражение. Прежде всего в этой связи мне хотелось бы сказать о «смысловых картинах» (зиннбильдер), которые можно было видеть на 8-й выставке искусства ГДР.
Это довольно сложные сочинения на холсте, своеобразные диссертации в красках, имеющие двоякую направленность. С одной стороны, в картинах есть ясная общая мысль, связанная

с определенной злободневной проблемой (охрана среды, судьба пенсионеров и т. д.); но есть и второй план, эмоционально-символический, связанный с глубинным значением каждой из изобразительных групп, объединяемых сложными смысловыми нитями ассоциаций. В целом такая картина приобретает характер весьма замысловатой игры интеллектуальными категориями: предметы, участвующие в игре, утрачивают свою предметную природу, становятся знаками извилистого движения мысли. Их значение не связано ни с постоянными качествами предмета, ни с пластической характеристикой, а только с тем контекстом, в котором вещь появляется. Не менее показательно, что стиль картины тоже оказывается своего рода знаком, элементом игры, и вариации «на тему Рубенса» или «на тему немецких маньеристов» дают своеобразный ключ к замыслу художника, к внутреннему смыслу картины. Эта новая роль стиля особенно была заметна в декоративно-прикладном разделе 8-й выставки искусства ГДР: все виды искусства, основанные на объективной оценке свойств предмета, — дизайн, промышленная графика, коммерческий плакат, — демонстрируют высокое совершенство, достигнутое на путях, указанных еще Баухаузом, но в наше время стали весьма совершенным ремеслом; новаторские творческие начала возникают в основном там, где появляется игра со зрителем, стилистические намеки на прошлые эпохи, где стиль предмета получает известную знаковую функцию, становится способен пробуждать волну ассоциаций.

Я не рассматриваю здесь проблем модернистского искусства — это потребовало бы увеличения статьи вдвое.

Искусство наших дней отличается в целом небывалым многообразием. Традиции XIX и первой половины XX веков живут в нем на равных правах с возникающими заново течениями, не выказывая никаких признаков устаревания и, более того, оказываясь чрезвычайно актуальными то в одном, то в ином отношении. Речь идет, таким образом, не о смене одного типа художественного мышления другим, а о появлении наряду с существующими новой художественной методики, в ряде моментов отличной от предшествующего опыта искусства. В рамках этой методики произведение, даже вполне станковое (не говоря уже о станково-декоративном), произведение, замкнутое по своей форме, получает открытую структуру в том смысле, что автор не только и не столько стремится непосредственно выразить свою мысль и чувство — он хочет дать толчок мысли и переживанию зрителя, ожидая от него не сопереживания, а сотворчества, вовлекая его в ход ассоциативных сопоставлений. Отсюда и возрождение системы символических значений предмета (и шире — образа, ситуации), но не в старом смысле — постоянных и неизменных значений, а значений остросовременных, динамических, которые в каждом произведении создаются наново и обращены к зрителю, умеющему улавливать их внутренний смысл. Отход от безусловного единства духовного и пластического (поскольку пластика, стиль становятся сами своеобразным ключом к системе ассоциаций), перенос центра тяжести с предмета на контекст, в котором является предмет, появление интеллектуальной игры как метода — эти качества могут, естественно, вызывать к себе различное отношение. Слишком много мы видели мнимой многозначительности, «намеки тонкие на то, чего не ведает никто». Еще печальнее бывает утрата пластических, предметных ценностей искусства по простому невниманию к этой «устаревшей» ценности или в результате интеллектуальной игры, где предмет сохраняет лишь смысловую функцию, теряет материал, плотность и вес и готов улететь за пределы тяготения. Но в то же время нет никаких оснований считать издержки процесса его неотъемлемым качеством. В этом убеждают, например, произведения Виктора Попкова, в которых из расхождения материально-пластических и духовных начал извлекается полифонический аккорд поразительной многозначности, силы и глубины — достаточно вспомнить контраст материальности шинели и невесомости светящихся фигур в «Шинели отца». Кстати, именно при анализе картин Попкова традиционный стилистический анализ, исходящий из принципа тождественности пластики и духовности, начал давать осечки, даже порой приводить к недоразумениям.

Как же преодолевать в этой ситуации объективную сложность конструктивного разговора о методологии, проявившуюся, как заметил В. Поликаров, в дискуссии на страницах «ДИ СССР»? Можно представить себе разные типы художественного критика: критик-концепционер, изучающий современное художественное движение для общеисторических и теоретических выводов о путях развития искусства;

критик волевого склада, которого волнуют эстетические потребности общества (и который формулирует в соответствии с ними свои пожелания и претензии к художникам);

критик-аналитик, расчленяющий современную художественную практику на плодотворные творческие искания и попытки пустить искусство по путям легкого успеха;

критик-трибун, поддерживающий первых и громящий вторых;

критик-эссеист, пишущий на эту тему психологические новеллы;

критик-практик, решающий эти проблемы применительно к потребностям выставок или художественных комбинатов.

Но в последние годы появилась еще фигура «ищущего критика», озабоченного поисками своего места в художественной жизни, — появилась не случайно, а в результате невиданного разнообразия творческой практики и столь же невиданной сложности функций критики, которые явно не могут быть выполнены одним человеком.

Как ни желательно появление синтетического типа критика, «умеющего все», более естественным решением проблемы представляется все же коллегиальная деятельность критики с теми формами координации и разделения труда, какие присущи современной научной деятельности. Именно эти формы научной организации и были бы лучшим залогом успешного решения задач, которые встают перед нами сегодня, как бы ни казались они сложны.

Предлагая вашему вниманию статьи В. Поликарова и А. Кантора, редакция оговорила вначале, что публикует их «в дискуссионном порядке».

Вероятно, ни у кого из читателей после знакомства с текстами не осталось сомнений в необходимости такой оговорки: ведь в данном случае критики познакомили нас не с готовыми концепциями, а лишь с направлением теоретического поиска, движимого острым чувством новой проблематики.

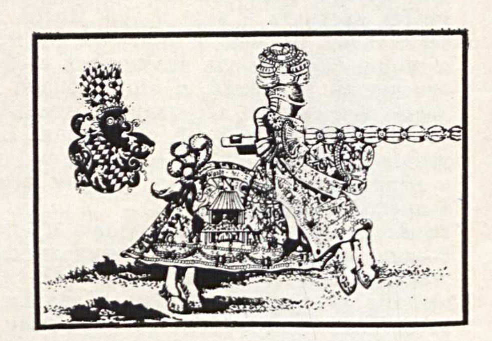
С этим же связана и некоторая «эскизность» построений, требующая от читателя определенной работы по домысливанию предлагаемых теоретических конструкций — не только потому, что какие-то темы не затронуты вовсе, но и в тех случаях, когда теоретическая модель применяется чересчур прямолинейно.

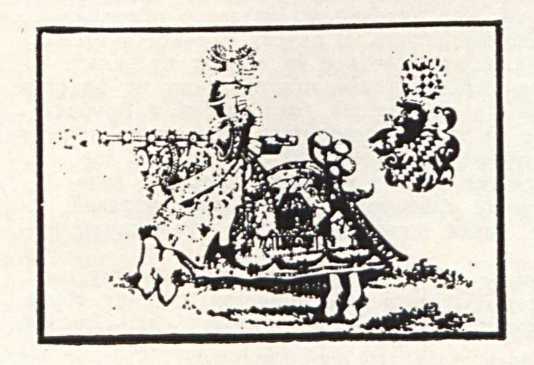
Мы видели, например, что для осмысления новых тенденций в «искусстве молодых» А. Кантор предлагает воспользоваться известной аналитической моделью, построенной на расчленении художественного образа на «пластическое» и «знаковое».

Однако, когда автор начинает пользоваться этой схемой слишком широко, усматривая принципиальный аналог «искусству молодых» в немецких «смысловых картинах», где, как он пишет, изображенные предметы, становясь «знаками извилистого движения мысли», при этом «утрачивают свою предметную природу», — возникают сомнения. Ведь в той же статье со всей определенностью подчеркивается, что «утрата пластических, предметных ценностей искусства» не характерна для направления, о котором идет речь, составляя лишь «издержки процесса», хотя, как отмечается выше, «попыток обесценения пластической, предметной стороны искусства в наши дни более чем достаточно, а в модернистском искусстве сложилось даже течение, вообще заменившее пластические элементы их отвлеченными знаками (концептуализм)».

Подобный эффект невольной деформации при применении теоретической модели появляется обычно тогда, когда сама модель возникает не изнутри исследуемого предмета, а привнесена со стороны — как, кажется, получилось в данном случае, ибо попытки расчленения художественного образа на «пластическое» и «знаковое» возродились в нашей критике как раз при анализе искусства 60-х годов.

Сказанное, однако, вовсе не снижает интересности статей В. Поликарова и А. Кантора для читателей нашего журнала. Ведь многие явления, отмеченные ими на материале станкового искусства, наблюдаются и в монументальном, и в декоративно-прикладном. И здесь критики сталкиваются нередко с необходимостью найти новые методы описания и анализа «искусства молодых», представляющего сегодня очень важный компонент нашей художественной культуры.





Еще раз о модерне

Евгения Кириченко

По мере увеличения временно́й дистанции, отделяющей нас от рубежа XIX—XX веков, растет и приобретает устойчивость интерес исследователей к искусству этого периода, получившему в отечественном искусствознании определение «модерн». Одновременно — и чем ближе к сегодняшнему дню, тем определеннее — проявляется тенденция выявить закономерности, понять место и значение модерна в картине мирового художественного процесса.

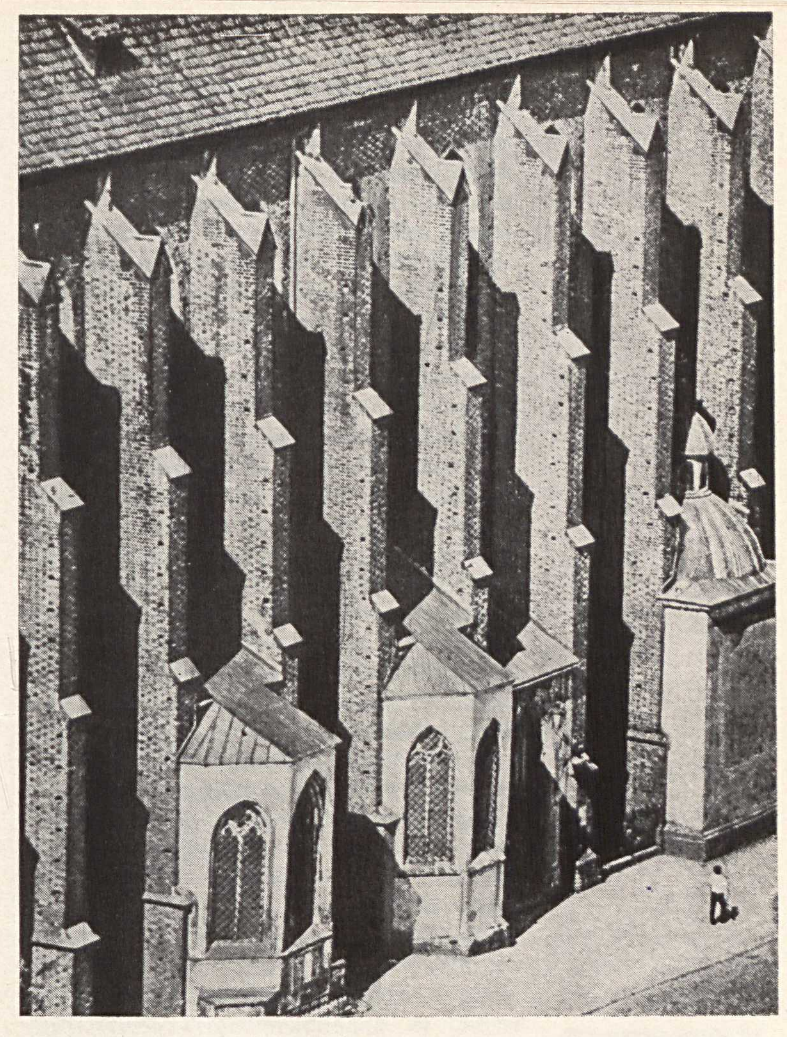
Модерн обозначил смену эпох в развитии мирового искусства. Он открывает историю искусства новейшего времени, представляя самый ранний, начальный этап его развития.

Совершавшийся в художественной культуре того времени перелом выразился в новых принципах формообразования, в художественной системе, базирующейся на основах, противоположных не только непосредственно предшествовавшей эклектике (это название, укоренившееся у нас за архитектурой середины и второй половины XIX века, употребляется здесь в сугубо терминологическом, а не оценочном смысле), но и зодчеству нового времени в целом, последний этап которого и представляет эклектика. Перелому в принципах формообразования сопутствовала художественная переориентация, отразившаяся в характере использования наследия, в самом методе обновления традиции. Оба процесса взаимообусловлены и неотделимы один от другого.

Чтобы яснее представить историческое место и внутреннее своеобразие модерна, попытаемся сопоставить его с такими ясно очерченными в истории и хорошо исследованными в нашей науке художественными системами как новое время, античность, средневековье. Не поможет ли это уточнить некоторые особенности модерна как самостоятельной художественной системы? Оговоримся, что при употреблении слов «античность», «средневековье», «новое время» имеется в виду не исторически конкретное искусство во всем неповторимом многообразии направлений, явлений, локальных и региональных особенностей, а сложившиеся в науке понятия, представления, обозначающие основные для этих систем нормы и категории в их устоявшихся соотношениях друг с другом (например «противоположность» Ренессанса средневековью, или «родственность» античности новому времени в целом и т. д.).

Искусство нового времени развивалось под знаком активного неприятия непосредственно предшествовавшей ему средневековой и обращения к более древней античной художественной системе. Зарождение искусства новейшего времени, совпадающее с возникновением модерна, сопровождается, в полном соответствии с закономерностями и логикой исторического художественного процесса, обращением (минуя своего непосредственного предшественника), к наследию, связь с которым была прервана, — к средневековью.

Свойственное, как будто, художественной программе модерна противоречие между декларациями и фактами, между программным неприятием канонов и традиций и тем вниманием, которое уделяли все провозглашавшие и создававшие «новый стиль» осмыслению опыта прошлого, объясняется, вероятно, ситуацией, в которой происходит формирование модерна. Многовековая абсолютизация античного художественного наследия, неизменно противопоставлявшегося в качестве идеального, вечного, всезначимого образца системе средневековья, была причиной того, что отрицание его примата осмысляется как бунт против всех и всяческих традиций. Дело в том, что даже в сознании приверженцев модерна норма, образец, традиция ассоциируются только с господствующими, с теми, против которых направлена ориентация на наследие средневековья. Обращение к новым образцам (то есть к средневековью), а главное, новое их осмысление интерпретируются как смелый разрыв с канонами, как акт бесспорного новаторства. Пользуясь историческими аналогиями, можно противопоставить господствовавшему в архитектуре нового времени Ренессансу художественных принципов античности возрождение средневекового наследия в новейшем искусстве. Точнее — всех неклассических культур и тех феноменов классического искусства, которые отмечены теми или иными «отклонениями» от доминирующей ориентации (этим, в частности, и вызвано такое внимание деятелей модерна к греческой архаике, рококо, отчасти барокко). Называя прежде других традицию средневековья, хотелось этим подчеркнуть принципиальную роль новой ориентации, ее широту и всеобъемлющий характер. Термин «возрождение» по отношению к наследию средневековья в модерне мы употребляем в том же значении и с той же мерой условности, что и общепринятое «возрождение античности» в Ренессансе и искусстве нового времени в целом. Точно



Собор богоматери во Вроцлаве 1334—1380 гг.



Доходный дом в Москве *арх. В. Е. Дубовский, Н. А. Архипов.* 1913—1914

так же, как Ренессанс не «повторил» античность, а начал собою новую эпоху в истории искусства, в ряде своих черт типологически родственную античной, так и модерн не был буквальной реставрацией художественной системы средневековья. Опираясь на эту систему, а также на неклассическое наследие всех времен и народов, на «нетипичные» явления классики, он создает новое искусство.

Вместе с тем, хотя модерн как система и отрицает наследие нового времени, генетически он с ним связан, вырастает на его основе, в нем выражен и его опыт. Это наложило свой отпечаток и на процесс становления модерна, и на формы, в которые он облекается.

Неклассические тенденции, противостоящие доминантным установкам искусства нового времени, обнаруживаются в той или иной степени на всем протяжении его развития и достигают апогея в романтизме. К искусству и эстетике романтизма восходит принцип, вне которого не может быть понята специфика модерна. Это — универсализм, означавший помимо прочего и признание равного значения за двумя великими культурными системами — античностью и средневековьем. В соответствии с этим и разрабатывают романтики свой художественный идеал: современное по формам и духу искусство, вырастающее на основе всего мирового наследия, используемого во всей полноте. Символом полноты при этом выступают недавно противопоставлявшиеся друг другу в качестве антиподов античность и средневековье «вместе взятые».

Олицетворением высших ценностей в зодчестве нового времени вплоть до романтизма оставался ордер.

В романтизме ордер теряет универсальное значение, в той же степени, в какой теряет безусловность олицетворяемый им идеал. Однако это не затрагивает привычные нормы стилеобразования, ордер сохраняет стилеобразующее значение, но уже не в качестве основной, а одной из многих стилеобразующих форм. Одновременно все большее значение приобретают формы, заимствуемые в архитектуре средневековья; в представлении романтиков средневековье выступает олицетворением одного из самых дорогих для них понятий народности культуры, ее неповторимости и национальной самобытности. Чем дальше от начала XIX столетия, тем определеннее художественная система средневековья противопоставляется ренессансной традиции в качестве новой нормы. Эта принципиальная установка не исключает возможности использования в качестве стилеобразующих форм любых известных в то время эпох и стилей, однако предпочтение отдается средневековью.

Употребление в качестве стилеобразующих форм неклассического зодчества не было чем-то необычным в архитектуре последнего этапа нового времени — эклектике. Достаточно вспомнить китайщину, египетские мотивы, «ложную готику» в архитектуре XVIII века. Различие между эклектикой и названными направлениями в том, что в архитектуре своего времени они занимают второстепенное место, всецело подчиняясь нормам господствующего стиля. В эклектике мы уже сталкиваемся с признанием принципиальной равнозначности за всеми источниками стилеобразования. Однако это различие становится несущественным, если подходить к рассмотрению этих феноменов с точки зрения принципов формообразования, присущих зодчеству нового времени в целом.

В эклектике, как и в неклассических направлениях типа ложной готики или китайщины, формы неклассических стилей включаются в художественную систему в соответствии с принципами использования наследия, сложившимися еще в зодчестве Древнего Рима, то есть с учетом специфики ордера. Отдельные элементы, являющиеся своего рода зрительной приметой архитектуры определенной эпохи, не образующие подобно ордеру самостоятельной художественной системы, употребляются на тех же основаниях, что и ордер, членя и организуя плоскости стен.

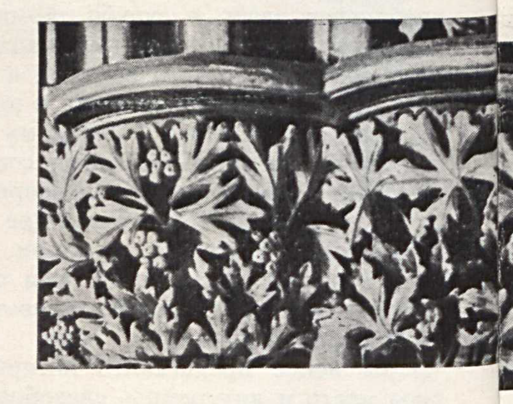
Ордер — вполне законченная самостоятельная художественно-стилевая система, не связанная непосредственно с конструктивно-планировочной основой здания, как бы изна-

Церковь монастыря Педральбес в Барселоне. XIV в.

Вокзал в Хельсинки
арх. Элиэль Сааринен.
1910—1914 гг.









чально рассчитанная на «отделение». В Древней Греции ордер совмещает в себе конструктивные и художественно-стилевые функции при бесспорно доминирующем значении последней. Поэтому, когда созданный греками ордер был «перенесен» и стал «прилагаться» в древнеримском зодчестве к совершенно иным по назначению и пространственно-планировочной структуре (чем храмы) зданиям, целостность его не была нарушена. Полностью утратив конструктивность, он сохранил целостность в качестве системы художественно-стилевой. Конечно, ордером не исчерпывается своеобразие архитектурных систем античности и нового времени. Нельзя, однако, не признать, что именно в его формах наиболее адекватно выразили себя мироощущение и духовные ориентиры тех эпох.

Зодчеству средневековья присущи иные закономерности формообразования. Формы конструктивные и художественные сосуществуют в нем в неразрывном единстве, совмещая (речь идет об основных, определяющих образ и облик здания элементах, а не о декоре) функцию утилитарную и художественно-стилевую. Если наиболее совершенным выражением архитектурных систем античности и его модификации в новое время является ордер, то существо системы средневековья наиболее ярко представляет сводчатая конструкция, преображенная и художественно переосмысленная в соответствии с догматами христианства в пространственно-планировочной структуре храма.

Если в архитектурных системах античности и нового времени составляющие их начала относительно самостоятельны и поддаются расчленению, то структурной организации архитектурной системы средневековья присуща синкретичность, исключающая даже мысленное разделение элементов на художественно выразительные и утилитарные. Это значит, что какое-либо «возрождение» художественной системы средневекового зодчества немыслимо без воссоздания специфических для него утилитарных элементов — конструкций и планировочно-пространственных приемов. Художественная система невычленима в качестве самостоятельной из общей системы архитектуры средневековья, поскольку расчленение на художественное и функциональное не соответствует архитектонике системы. Использование мотивов средневековья в зодчестве в XVIII—XIX веках не может быть уподоблено обновлению и новой жизни созданного древними греками ордера в архитектуре Древнего Рима и нового времени.

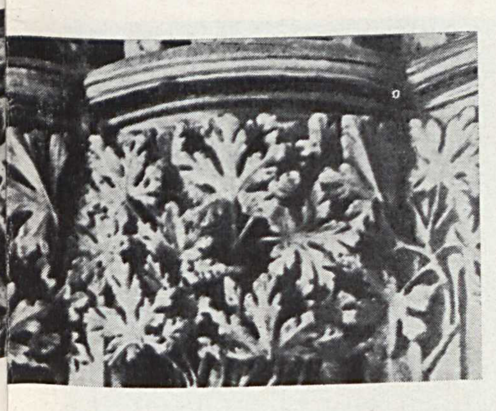
Настоятельные попытки реформировать в эклектике художественную систему нового времени путем цитирования отдельных элементов средневекового зодчества не означало создания типологически сходной средневековью системы. Лишь в модерне обретают новую жизнь не только формы, но принципы формообразования, родственные средневековью.

Обычно общность модерна и средневековья устанавливалась на основе зрительного или ассоциативного сходства отдельных элементов и форм в ряде его модификаций (неорусский стиль, «готика» и т. д.) Внешнее сходство часто заслоняло глубинное родство и мешало понять, что именно в модерне впервые со времени средневековья мы сталкиваемся с синкретичностью как главным структурным формообразующим признаком. Проявление этого родства следует видеть и в том, что в едва ли не во всех посвященных модерну исследованиях подчеркивается невозможность выделить систему присущих ему стилевых форм как нечто самостоятельное, в особой заботе о красоте и декоративности чисто утилитарных элементов.

Художественно-выразительные формы модерна, как и в средневековье, невозможно даже мысленно противопоставить формам чисто конструктивным. Едва ли не каждая совмещает в себе функции и утилитарные и художественные. Это значит, что в модерне, как и в зодчестве средневековья, нет элементов эстетически нейтральных или второстепенных, нет деления на главное и второстепенное. Грань между утилитарной и художественной формой неуловима, подвижна. Фактура и цвет материала приобретают в модерне значение одного из основных средств художественной выразительности.

Монастырь в Серрабоне. XII в.

Особняк Рябушинского в Москве *арх. Ф. О. Шехтель.* 1900 г.











(вверху) Фрагмент миниатюры Парижского часослова. 1405—1411 гг.

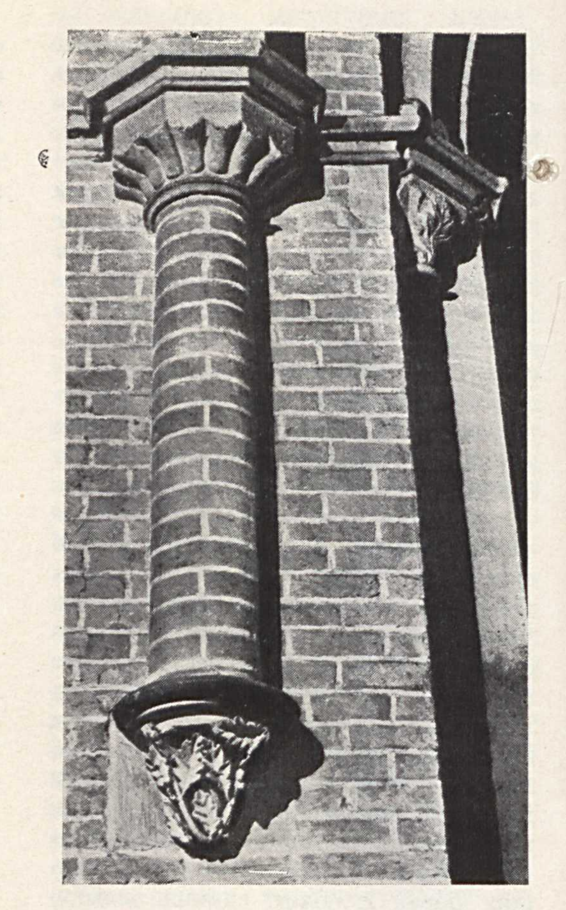
Капители колонн в зале капитула монастыря в Саутвелле Ок. 1295 г.

Рисунок для хлопчатобумажной ткани. У. Моррис. Конец XIX в.

Фактура поверхности стены, оконного стекла, элементы конструкции трактуются подчеркнуто декоративно, равно как и форма всех утилитарных элементов — оконных рам, дверей, эркеров. Практически невозможно определить, с чем мы сталкиваемся в каждом отдельном случае — с облицовкой или майоликовым панно, фактурой поверхности стены или с неизобразительным рельефом. Та же целостность — во взаимодействии фона и декора, объемных элементов и плоскости, объема и пространства, пространства и плоскости. Эта целостность выражена в архитектурных сооружениях и в предметах быта, выполненных в стиле модерн и зрительно: невыделенностью граней, углов, неуловимостью переходов от одной линии к другой. Этим создатели модерна стремятся подчеркнуть биоморфность, присущих ему принципов формообразования, подобных целостности природных организмов. В модерне лишь отчасти происходит смена художественной ориентации, и его отличие от эклектики в этом смысле скорее количественное. В сферу внимания сторонников модерна попадают периоды и образцы средневекового зодчества, почти не привлекавшие внимание «эклектиков» — зодчество домонгольской Руси, деревянное храмовое и народное зодчество, гражданское каменное зодчество XVI века и т. д. Наряду с этим отчетливо проявляется и другое — наследование от эклектики универсализма, свойственной ей широты обращения к наследию неклассических культур при неизменном предпочтении всем прочим наследия средневековья.

Главное, принципиальное отличие модерна от эклектики в том, что обновление средневековой традиции происходит в модерне на основе родственной этой традиции структурной организации, на почве общности формообразующих принципов. Одновременно с зарождением модерна возникают предпосылки для возникновения новой, отличной от бытовавших в Древнем Риме и в новое время формы обновления наследия — неразъединимости и равенства всех без исключения его элементов.

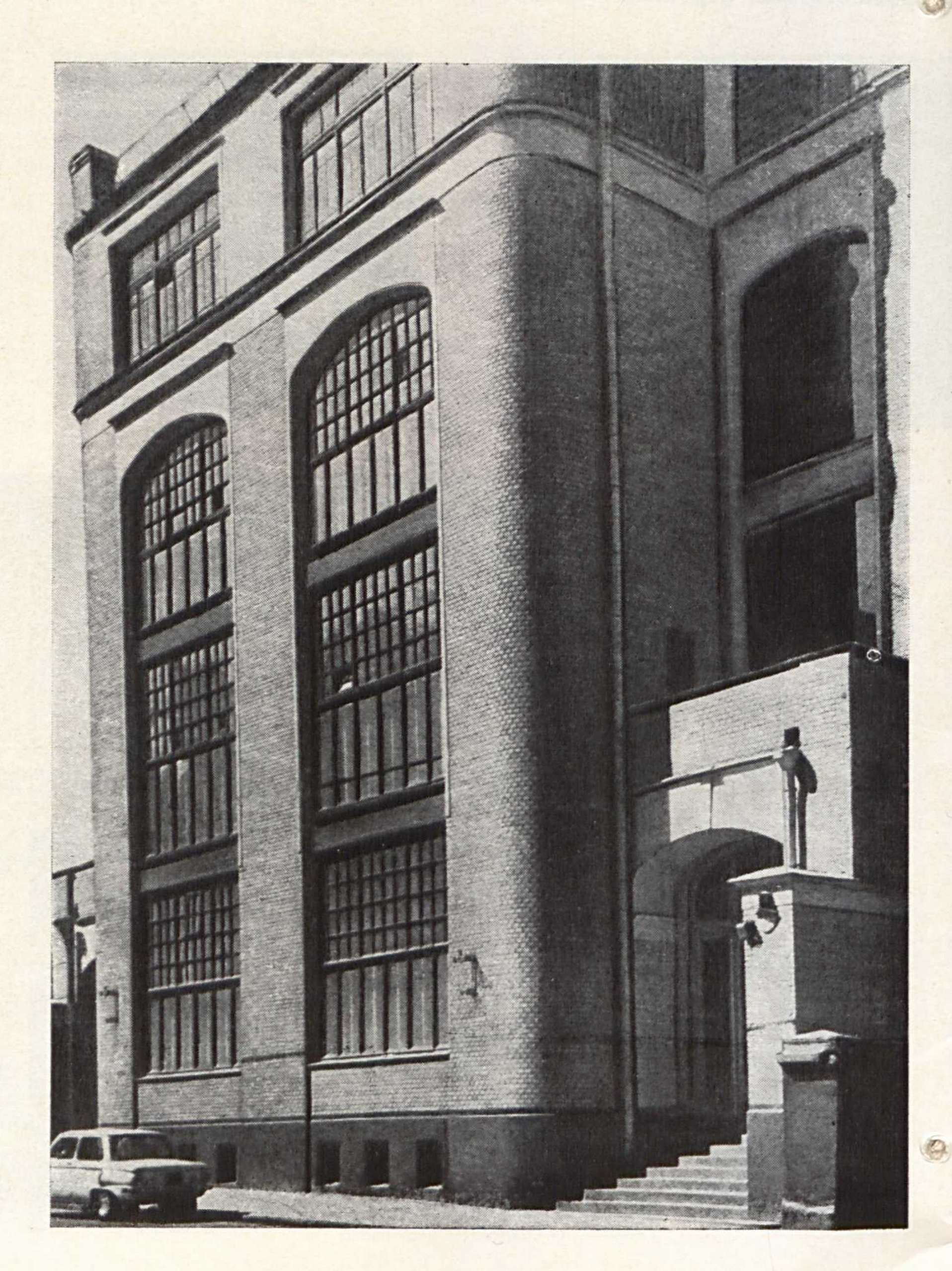
Парадоксальность стремления возродить в модерне присущую архитектурной системе средневековья органичность состоит в том, что чем глубже фундаментальное родство их принципов формообразования, тем менее обязательна его чисто визуальная очевидность. Синкретичность конструктивного и художественного далеко не всегда позволяет наглядно воспроизводить формы средневекового зодчества. Но даже в сооружениях как будто достаточно определенно соотносимых с прототипами, родство остается по преимуществу родством внутренним, родством принципов. Заимствуемые из всех времен и стилей формы неизбежно трансформируются, и не только в целях чисто зрительной передачи структурной целостности, но и потому, что буквально повторенная фор-



Колонна юго-западной башни собора во Вроцлаве
Ок. 1250 г.



Эркер фасада усадебного дома в Кэрби Холл
арх. Торп.
Ок. 1570 г.



Типография быв. Рябушинских в Москве
арх. Ф. О. Шехтель.
1904

ма — это форма по преимуществу декоративная, «прикладная», противоестественная для модерна. Становится необязательной «изобразительность» архитектурных форм, их визуальная соотнесенность с определенным историческим прототипом. Точнее, эта особенность — выражение новых принципов формообразования. Именно они делают невозможным дальнейшее существование специальной системы стилеобразующих форм, бывшей в зодчестве античности и нового времени своеобразной системой в системе. Те же особенности формообразования предопределяют по преимуществу глубинное опосредованное обновление любой традиции — подход, родственный системе средневековья.

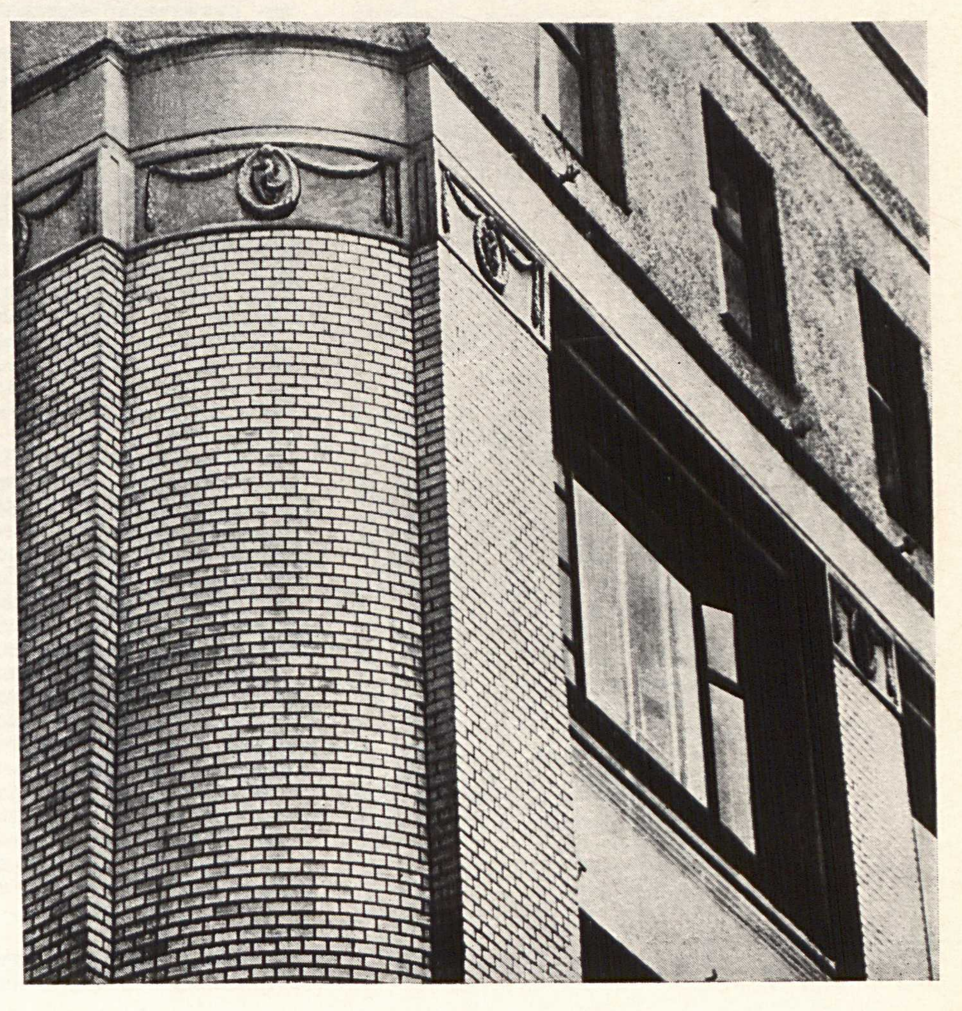
В модерне преобразование «полезного» в «прекрасное» идет под знаком переосмысления не только средневековых и других неклассических образцов, но и природных, а в природных угадываются принципы формообразования, родственные средневековым.

Таким образом, каждая архитектурная эпоха обращается к типологически родственной ей традиции, заимствуя даже в системах противоположного типа только родственное себе. В отличие от римлян, воспринявших язык форм и равномерную ритмику ордерных композиций древнегреческого зодчества, мастера средневековья, в полном соответствии с закономерностями нарождающейся системы, заимствуют у своих непосредственных предшественников сводчатые конструкции, существовавшие в древнеримской архитектуре как форма тектоническая, внехудожественная, во всяком случае, занимавшая в системе художественных средств подчиненное место. В средневековом зодчестве сводчатые конструкции обретают новую жизнь не только в плане утилитарном, но и художественном, тогда как собственно художественная система древнеримской архитектуры — ордер — не был воспринят средневековьем во всей его целостности. Однако оно восприняло, хотя и в разной мере (восточно-христианское, прежде всего, древнерусское зодчество — наиболее последовательно), принципы уравновешенной живописной композиции ансамблей Древней Греции, основанных на взаимодействии свободно расположенных объемов. Ситуация, аналогичная отношениям средневековье — античность повторяется в модерне. Он переосмысляет в плане художественно-выразительном конструктивно-планировочные структуры, созданные непосредственным предшественником, преодолевая принципы и формы его художественной системы, обновляет опыт средних веков в направлении непосредственного преобразования утилитарных элементов строительства в художественно выразительные формы архитектуры.

Нами схематично намечен лишь один из возможных аспектов исследования модерна. Остались незатронутыми пространственно-временные характеристики, не менее важные в архитектурной системе, чем структурные закономерности, вопросы, связанные с содержательным истолкованием форм. Однако кажется обоснованным выдвинуть в качестве гипотетического предположение о возможности видеть в неповторимых, присущих только искусству рубежа XIX—XX веков чертах структурные закономерности, присущие XX веку в целом. Это, думается, позволяет квалифицировать модерн не просто как «новый стиль», а стиль нового типа, явление искусства текущего столетия. Только поэтому сближаются и сопоставляются несоизмеримые как будто явления: средневековье — целая эпоха в развитии мирового искусства и модерн — начальная фаза искусства новейшего времени.



Окно восьмерика в церкви Вознесения в Коломенском. 1532 г.



Банк быв. Рябушинских в Москве *арх. Ф. О. Шехтель.* 1907 г.



Портрет Франсиско де Миранды

Редкий художник не любит путешествовать. В дороге, в смене привычной обстановки каждый человек получает новые ощущения, тем более художник, которого эти ощущения влекут к карандашу или кисти. Художник видит в смене привычной обстановки — смену красок, а в смене человеческих характеров и судеб— обновление сюжетов. Результатом поездки обычно бывают этюды или зарисовки. Трудно сказать, как обернется судьба этих маленьких произведений искусства: родится ли из этюда пейзаж, а из наброска получится ли портрет запомнившегося человека? Бесспорно лишь одно: если замысел, возникший во время поездки, выдержит испытание временем, не померкнув в глазах художника, он заставит его вновь и вновь обращаться к увиденному.

Из первой поездки в Латинскую Америку заслуженный художник РСФСР Владимир Замков привез множество пейзажей и зарисовок. Тогда же он увлекся историей Латинской Америки, о которой европеец зачастую знает лишь понаслышке, хотя история эта богата и политическими битвами, и классовыми столкновениями. Среди национальных героев латиноамериканской истории Владимира Замкова особенно привлекла фигура Франсиско де Миранды (1750—1810), популярность которого среди латиноамериканцев не меркнет даже перед именем прославленного Боливара.

Миранда считается предтечей латиноамериканской независимости. Участвуя в освободительной войне североамериканских колоний, вступая добровольцем в революционную французскую армию, Миранда не оставляет мысли об освобождении своей родины — Венесуэлы, которая в то время полностью была подчинена Испании. Он посвящает в свои освободительные планы Вашингтона, пытается найти поддержку в Европе, а находит ее... в России, где встречает неожиданно радушный прием со стороны Екатерины II и князя Потемкина.

Русское правительство категорически отказалось выдать Миранду испанским властям. Более того, оно снабдило венесуэльского патриота русским дипломатическим паспортом и изрядной суммой денег. Это обеспечило Франсиско де Миранде относительную безопасность и помогло активизировать свою деятельность по освобождению колоний Латинской Америки. Так, иной раз до странности случайно, могут переплестись в истории такие, казалось бы, чужеродные явления как русский царизм и освободительное движение, возникшее в Венесуэле.

Миранде суждено было добиться того, что было целью его жизни, — независимости Венесуэлы. Но за это ему пришлось отдать свою жизнь. Через два года после провозглашения республики и назначения Миранды главнокомандующим и верховным диктатором Венесуэлы испанцы пленили его и заточили в крепость Ла-Каррака, где он провел остаток своей жизни.

Незаурядная, полная приключений жизнь героя создала ему необыкновенную популярность среди народов Венесуэлы, имя Миранды стало символом независимости и героического прошлого Латинской Америки.

До нашего времени дошло немало станковых работ, несколько медалей с изображением национального героя Латинской Америки и ряд скульптурных его портретов. Выполненные в основном после смерти Миранды они давали разное представление о внешности этого человека, показывали его в разные годы жизни.

Художнику, задумавшему создать образ Миранды, пришлось проделать большую предварительную работу по уточнению его достоверного облика. Однако главная трудность заключалась в разработке собственной концепции художественного образа, раскрывающей свое восприятие личности героя.

Приступая к работе над портретом, Замков, связавший свое творчество с одной из самых трудоемких техник — флорентийской мозаикой, решил и в данном случае не изменять себе. Сказалось давнее стремление к жанру монументального портрета. К тому же и самый образ Миранды подсказывал необходимость монументального его решения.

Владимир Замков избирает форму профильного портрета, наиболее отвечающего декоративным возможностям материала мраморной мозаики, с одной стороны. Одновременно такое решение позволяло при соблюдении внешнего сходства найти ту меру обобщения, которая подчеркивала бы героическое начало образа, поднимала бы его до монументального звучания.

Этому же способствует крупный масштаб в проработке форм, скупая, но выразительная гамма из немногих цветов, запоминающийся силуэт головы. Духом величия и благородства веет от портрета, созданного В. Замковым.

Обращение к образу Миранды положило начало созданию целого цикла работ, посвященных деятелям культуры и международного национально-освободительного движения.

Многие из художественных исканий, заложенные в предыдущих произведениях, нашли здесь свое дальнейшее развитие. Вместе с тем, в большей мере чем раньше, в портрете Миранды, проявилось стремление автора к расширению палитры художественных средств выражения, обогащению декоративной формы монументального изображения качествами станкового искусства.

Владимир Замков — один из немногих художников, работающих над решением этой сложной и малоразработанной в советском монументальном искусстве задачи. Стремление преодолеть сковывающее влияние утвердившихся представлений о возможностях техники флорентийской мозаики, выявить ее потенциальные возможности, художественно их осмыслить и духовно наполнить — вот что составляет главную заботу художника в его творческой деятельности.

Для него, монументалиста, сохраняющего привязанность к станковому искусству, тонко чувствующего живительную силу впечатлений, получаемых от общения с натурой, этот путь органичен и естественен.

В то же время, направление поисков Замкова самым непосредственным образом совпадает с ведущими тенденциями всей нашей монументальной практики. Это придает его исканиям особую актуальность, определяет профессиональный к ним интерес.

Соотечественники Миранды, зрители наиболее пристрастные, видевшие портрет, исполненный в серо-розовой мраморной палитре, были восхищены этим произведением искусства. В том, что советский художник заинтересовался личностью Франсиско де Миранды и так глубоко проник в его жизнь, неразрывно связанную с историей их страны, они увидели новый акт советско-венесуэльской дружбы. Наивысшей похвалой художнику стало награждение его орденом Франсиско де Миранды.

М. Лукина

По стране:

Литовская ССР

Выставка молодых

Интерес к творчеству молодых — характерная черта культурной жизни Литвы. Вот уже несколько лет проводятся республиканские выставки, позволяющие выявить основные тенденции и направления молодежного искусства. В июне 1978 года проходила очередная выставка, работы, представленные на ней, выполнены за последние 2—3 года. Выставка отличалась разнообразием жанров: живопись, керамика, гобелен, бронза, дерево, мрамор, тряпичные куклы. Сочетание традиционных мотивов с современной тематикой особенно ярко проявляется в декоративных панно. Декоративное панно «Арка» (художник Шлапикас), выполненное на коже, передает нам образ старого Вильнюса с грациозным очертанием собора святой Анны вдали, с мелодичными напевами народных музыкантов.
Гобелен В. Пурлите «Юность» необычайно динамичен — четыре девушки, похожие на русалок и на сказочных птиц, в стремительном порыве бегут навстречу друг другу. Всю палитру летних красок вобрал в себя диптих Г. Пуоджюайтите «Лето». Огромные бабочки, таинственные цветы, яркая сочная трава.
Керамика давно и прочно вошла в жизнь литовцев, керамическая посуда удобна и красива, керамические украшения изящны и элегантны, вазы керамистов становятся неотъемлемой частью интерьера. Нежные пастельные тона, характерные для работ И. Вишинскене, И. Пакштене, Е. Ленгвинайте, передают уют и прелесть литовского быта.
Оригинальное применение материалу нашла керамистка Н. Блажевичуте. Ее «Письма», свернутые корабликами, на которых еще можно прочитать адрес, — те самые кораблики, которые можно увидеть весной в руках у любого мальчишки,—несут нам чувство грусти по уходящему детству. А, может быть, это тема, идущая от «Сонаты моря» Чюрлёниса: рука, отправляющая в путь беззащитный бумажный кораблик и одновременно его оберегающая. Впрочем, мотив уходящего детства обнаруживается не только в этой композиции, но и в гобелене И. Магените-Ионайтене «Детство». А в веселых рыжих тряпичных куклах В. Шаплинене — в девочках и мальчиках с длинными ногами и глазами-пуговицами — юные литовцы узнают себя.
Скульптурные работы отличает точность и правомерность избранного материала. Холодный мрамор подчеркивает мрачность и вечность момента («Элегия» Ю. Нарушиса), густой земельный цвет дерева, мягкость его линий позволяют скульптору точно передать движение («Птица» В. Крутиниса), прекрасен в своем стремлении ввысь «Икар» Р. Мидвикиса (латунь). Скульптура «Мать-земля» П. Мазураса наполнена мощью и нежностью.
Работы молодых литовских художников продолжают главные тенденции литовского искусства: близость к народной тематике, связь с историей, поиски современного стиля.

Н. Кузнецова

Фестиваль театров кукол в Вильнюсе

Пятый фестиваль театров кукол республик Прибалтики и Белоруссии, который проходил в июне 1978 года в Вильнюсе и в котором по традиции участвовали коллективы из Минска, Таллина, Риги, Вильнюса и Каунаса, был посвящен спектаклям для детей. Режиссеры стремились глубже проникнуть в мир современного человека, полнее выразить его, смелее обращаться к поэтическим формам искусства. Так, Р. Агур (Эстония) обратился к классику эстонской литературы А. Таммсаре, составив из его новелл и миниатюр композицию «По следам человека» (художник Я. Ваус). Специально для Каунасского театра написала свою сказку «Я ищу флейту» поэтесса Я. Дегутите, а режиссер С. Раткявичус ввел в спектакль музыку М. Чюрлёниса, попытавшись выразить близкую Чюрлёнису концепцию человека-творца. Руководителя Вильнюсского театра В. Мазураса привлекла пьеса М. Мартинайтиса «Суд над ягненком», в которой использован мотив народной сказки. Однако в полной мере двуединство дарования Мазураса — художника и режиссера — проявилось во второй его фестивальной работе: в постановке пьесы «Куда уходят великаны», недавно написанной А. Гудялисом для детей младшего возраста.
Латышская группа Рижского театра обратилась к национальной поэзии. Изобразительное решение «Сказки о гусляре» Э. Адамсона художником А. Мангалисом обрадовало изяществом «соломенных» кукол. Неожиданно и по-новому состоялась старая пьеса украинского автора Е. Чеповецкого, которую поставил и оформил главный художник театра Пауль Шенгоф с тремя актерами русской группы. Спектакль «Клоун Лоретти и улыбка» (так названа новая редакция пьесы) очаровал всех игрой кукол, особенно куклы Мышонка, которую вела актриса И. Штейн. Каждое разработанное до мельчайших деталей движение этого добрейшего, наивного и трогательного существа вызывало в зале ответную реакцию — смех, тишину, оживление, аплодисменты, и зрители-коллеги воспринимали все особенно бурно — может быть, потому что мы соскучились в последнее время по «чистой» кукле, по ее простоте, по ее юмору?
Все эти качества куклы использует Р. Агур в своем спектакле «Принцесса и эхо» В. Поспешиловой (художник Айме Уйнт), хотя кукла и актер здесь равноправные партнеры, одинаково интересные нам, зрителям, одинаково заразительные, неразрывно связанные между собой. Это пример неистощимой режиссерской изобретательности, замечательного актерского ансамбля, в котором особенно выделяется Хендрик Томпере, играющий несколько ролей.
В афише Вильнюсского фестиваля были еще «Голубой щенок» Д. Урбана (Каунасский театр), «Слоненок» Г. Владычиной по Р. Киплингу и «Звездный мальчик О. Уайльда (Минский театр). Дополнило ее показанное в вечернем клубе представление француза Жана-Пьера Леско, который сам пишет тексты, сам ставит и исполняет их в своем маленьком театре цветных теней. К сожалению, зал, с трудом вмещавший всех участников и гостей фестиваля, исключал возможность присутствия в нем детей. Но можно быть уверенным, что, если бы они были, они многому бы обрадовались в спектаклях фестиваля, многим бы обогатились, многое бы пережили. Потому что многое на этом фестивале было настоящим искусством.

И. Жаровцева

•

В дни фестиваля в Вильнюсе была открыта выставка эскизов, макетов и кукол художников кукольных театров. В экспозиции оказались не только работы участников фестиваля — из Харькова, художник А. Щеглов демонстрировал украинский народный вертеп с куклами, выполненный им, ленинградские художники Н. Боровенкова и В. Ховралева показали свои эскизы. Прислали свои работы и молодые художники Москвы.
Ознакомив нас с творчеством многих художников и показав путь от замысла к воплощению, который проходит кукла, выставка заставила еще раз задуматься над проблемой экспозиции творчества кукольника. Вне сомнений, эта задача еще не решена.
Наиболее интересны эскизы П. Шенгофа, его раскадровки куклы Мыша «Мыцыка» (Рига) и макет Н. Поляковой к спектаклю «Корабль с зеленой бородой» (Ленинград).

В. Н.

Праздник всех ремесел

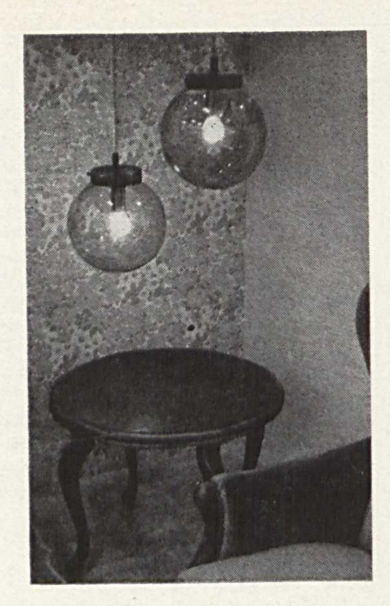
В Литве существует хорошая традиция. Каждые пять лет в Вильнюсе собираются народные мастера и показывают свое умение.
Во второй половине июня этого года в Вильнюсе в парк Вингис со всех сторон стекался народ на одиннадцатый праздник народных художественных ремесел. Одетые в традиционные костюмы своих профессий приехали мастера. На эстраде парка Вингис выстроились станки ткачей, гончарные круги, кузнечные горны. Зрители своими глазами увидели весь процесс работы. Авторитетные судьи установили, кто из участников соревнования работал быстрее и лучше, им и были присуждены подарки и призы. Рядом, на большой территории парка расположилась веселая ярмарка. Почти в двухстах точках продавались специально предназначенные для этого дня сувениры. Зона народных игр была интересной и для взрослых, и для детей. На праздник собралось около 200 лучших народных мастеров Литвы, работающих в объединении «Дована», членов Общества народного творчества. Само собой разумеется, что народное творчество, приобретающее материальное выражение в резьбе и в узорах тканей, не может существовать без воспевания труда. Поэтому мелодичные песни дзуков, жемайтийцев, аукштайтийцев вплелись в праздник. Выступал студенческий фольклорный ансамбль Вильнюсского университета, капелла Тракайского района «Галве», этнографический ансамбль Института электрографии «Садауя», пели дзуки из деревни Жюрай.
Праздник окончился, усилив в в каждом участнике красивое чувство любви к народному творчеству.

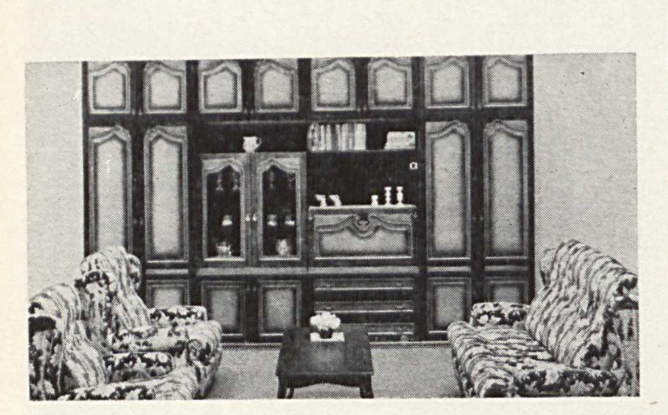
И. Поциус

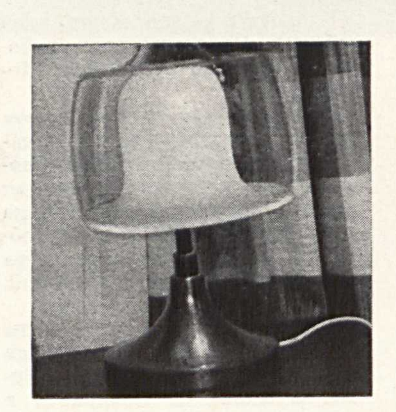
Вильнюс

В Вильнюсе в новом Дворце художественных выставок открылась юбилейная выставка известного литовского керамиста Альгидраса Лауцюса. Его работы получили большое признание в нашей стране и за рубежом. Глубоко продуманные по форме и по цвету, они органически вписываются в современный интерьер. За декоративную вазу «Сети» в 1971 году и за декоративное блюдо в 1973 году художник был удостоен диплома первой степени.

Совещание в Новороссийске







14—17 июня в г. Новороссийске состоялось выездное заседание комиссии по синтезу искусств Союза архитекторов СССР на тему: «Вопросы синтеза архитектуры и монументального искусства на примере города Новороссийска и других городов Северного Кавказа (к 60-летию ленинского плана монументальной пропаганды)».

С приветственным словом к участникам совещания обратился первый секретарь Новороссийского горкома КПСС И. С. Ищенко. С докладом о 60-летии ленинского плана монументальной пропаганды выступил Председатель комиссии по синтезу, секретарь Правления СА СССР, доктор исторических наук, профессор О. А. Швидковский. Руководители авторского коллектива сооружаемого в Новороссийске Мемориального комплекса героям гражданской войны и Великой Отечественной 1941—1945 гг. архитектор Я. Б. Белопольский и скульптор В. Е. Цигаль информировали собравшихся о ходе работ по строительству памятных ансамблей «Малая земля», «Линия фронта» и «Монумента в память затопления кораблей черноморской эскадры» — структурных единиц единого мемориального комплекса. Авторы поделились соображениями о задуманных визуальных связях памятников друг с другом и с городом, рассказали об идейно-пластическом замысле каждого из памятников в отдельности.

С большим интересом заслушали участники совещания доклад главного архитектора г. Новороссийска Г. Н. Наджарьяна о состоянии и перспективах развития монументальной пропаганды в Новороссийске. «История города Новороссийска, — говорилось в докладе, — насчитывает около 140 лет, последние 35 лет из которых особенно богаты были героическими событиями. Память о них хранят городские мемориалы. Сейчас их насчитывается около 200. В ближайшие годы появятся новые памятники, посвященные подвигу Малой земли и ее героическим защитникам. Особое внимание уделяют новороссийцы увековечиванию крайней границы советско-германского фронта, выявлению и закреплению памятными знаками «Линии великого перелома». Эта работа превратилась в массовую патриотическую работу всех горожан, жителей пригородных поселков, в том числе и раскинувшегося на полях священной земли совхоза «Малая земля».

«Город не может жить без истории, без памяти, без корней — продолжал Наджарьян. — Это должен знать каждый гражданин города, каждый школьник, ибо с этого у человека начинается Родина. Это необходимо не столько нам, взрослым, сколько нашим наследникам, ибо уважение к себе, к дню сегодняшнему и к дню будущему начинается с уважения к прошлому».

«Несомненно важную роль в деле воспитания молодого поколения новороссийцев призваны сыграть памятники, посвященные героизму защитников города в Великой Отечественной войне. Но сохраняя доминирующее, и вполне оправданное в условиях Новороссийска, значение военно-патриотической тематики, нельзя, однако, ограничивать ею работу планирования развития в городе монументальной пропаганды.

История города уходит далеко в глубь веков. На берегах Цемесской бухты ученые находят древнейшие стоянки человека, датируемые археологами 15 веком до нашей эры. По перевалам Мархотского хребта когда-то проходили воины Совмака и Митридата. Наши долины видели полчища гуннов. В центре города, где ныне находится площадь Героев, располагалось государство Бата, а позже — генуэзская крепость... Этот огромный культурный слой города пока никак не закреплен в памятниках и в памяти жителей города».

Важная мысль была высказана в докладе Наджарьяна о необходимости комплексного рассмотрения вопросов монументальной пропаганды с общими задачами эстетической организации всей городской среды. Здесь для Новороссийска существует еще много нерешенных проблем, в том числе отсутствие выразительного цветового решения городской застройки, однообразие ее цветовой палитры, неблагополучное положение со свето-рекламным хозяйством, недостаточное использование в городе малых архитектурных форм.

Разговор, начатый в докладе главного архитектора Новороссийска по проблемам синтеза и монументальной пропаганды, продолжили представители из Пятигорска, Ростова-на-Дону и др.

Со своими впечатлениями, сложившимися как на основании заслушанных докладов, так и в результате личных контактов и знакомства с городом во время поездок, организованных перед расширенным заседанием комиссии по синтезу, выступили члены комиссии И. Покровский, И. Азизян, Ю. Гальперин. В их выступлениях отмечалась большая работа, которая была проведена в Новороссийске по монументальной пропаганде.

Ряд конкретных соображений был высказан по поводу композиции центрального памятника в Долине смерти на Малой земле.

Совещание приняло рекомендации о дальнейшем развитии синтеза архитектуры и монументально-декоративного искусства в Новороссийске и других городах Северокавказской зоны.

И. А.

Югославия предлагает

«В Москве есть два «Белграда». В Белграде — одна «Москва». Ваши «Белграды» современнее, зато наша «Москва» красивее», — так начал свой доклад на симпозиуме «Строительство культурных объектов Югославии» профессор Белградского университета архитектор У. Мартинович. Белградская школа архитектуры за последние 30 лет оказывала сильное влияние на деятельность архитекторов Югославии и не столько в стилистике архитектурных решений, сколько в подходе к строительству как таковому. Для югославских градостроителей характерен авторский метод проектирования, независимо от того, что проектируется — единичное общественное здание, архитектурный ансамбль или жилой комплекс. Крупнопанельное индустриальное строительство крайне непопулярно в стране, что с одной стороны удорожает стоимость жилья, а с другой — позволяет находить оригинальные авторские решения застройки новых жилых массивов или обновления архитектурного фонда в старых городах.

Симпозиум проходил в рамках выставки «Югославское строительство, материалы, оборудование», организованной Югославским строительным центром и Госстроем СССР в Москве.

Главный архитектор выставки: «Мы стремились объединить в трех выставочных павильонах все, что может предложить Югославия как страна-строитель, — от архитектуры до вспомогательных материалов отделочных работ. В экспозицию включены разделы «Жилая комната-78» и «Гостиничные номера», дающие представление о наших возможностях в проектировании интерьеров. Архитектура представлена на слайдах и фотографиях, а интерьеры названных программ — в виде оборудованных квартир и гостиничных номеров в натуральную величину. Мы также показываем отдельные комплекты мебели на стендах деревообрабатывающих фирм «Шипад», «Югодрво», «Словения-лес», серию изделий из металла завода «Трешница», фотографии интерьеров, сделанных различными фирмами в СССР и других странах мира».

Мебельные производства Югославии, после их национализации в первые послевоенные годы, превратились за 30 лет в крупные промышленные объединения. От изготовления отдельных предметов мебели они вначале перешли к гарнитурам и комплексам, а теперь могут предложить заказчику собственные проекты полностью оборудованных временных (до 25 лет) строений, таких, как кемпинги, конторы и жилые домики для строек, дачи, больницы, дома отдыха, и выполняют их «под ключ», то есть с полной необходимой оснасткой. Объединения имеют собственные заводы, изготовляющие вспомогательные материалы и фурнитуру. И все это благодаря хорошо налаженной работе экспертов, гибкому планированию и производству выполняется на уровне мировых стандартов.

Объединение «Шипад» использует для изготовления мебели фанеру, ДСП, покрытую фанеровкой, натуральное дерево и пластмассу. «Мы не исключаем из нашего ассортимента пластмассовую мебель, только мы ориентируемся на то, чтобы подобную мебель использовали не в жилых домах, а в садах и на балконах или на открытых верандах кафе и ресторанов. «Шипад» проектирует и изготовляет интерьеры для жилья. Однако, на выставке мы показываем несколько новых разработок гостиничных номеров для любого потребителя: от шейха до крестьянина,— сказал Б. Арсович, постоянный представитель фирмы в Москве.
Современный югославский интерьер отличается конкретностью назначения, максимальным выявлением художественных свойств материала, логичной архитектоникой конструкции, просчитанной до сантиметра. Особенно наглядно это продемонстрировали гостиничные номера «Югодрво». Сравнительно небольшой двухместный номер. Темное матовое дерево встроенных шкафов в прихожей. Противоположный простенок от входной двери до двери в ванную комнату закрыт зеркалом с дымчатым стеклом, мягко расширяющим узкую прихожую, элегантно гармонирует с деревом. Мебель комнаты также из темного дерева. Поверхности стола-нессесера, тумбочек и журнального столика — белые. Обивка мебели из шерстяной бежевой клетчатой ткани. Подчеркнутая прямоугольность смягчается белыми, шроковатой текучей формы абажурами настольной лампы и торшера. Бра — хромированные шары у изголовий кроватей. Мягкие по тону двойные шторы на окнах. Полка для чемоданов на верхней крышке имеет тонкую мягкую обивку и может служить дополнительным сиденьем к стулу и креслу. Ничего лишнего. Несмотря на предельную экономию площади, ощущение свободы пространства и столь необходимого в гостиничном номере уюта. Чтобы обжить такой номер, в него достаточно войти.
Использование современных материалов и техник в изготовлении предметов быта, скажем, не лишенных художественных достоинств, характерно для сегодняшней Югославии. Так, известный после высадки американских космонавтов на Луну, пластический материал «Лексан» (из него были сделаны их шлемы), фирма «Ино-Оки» применила для изготовления шарообразных разноцветных светильников, которые украшали отдел информации выставки и были широко представлены в экспозиции фирмы. Эти шары делятся на две группы: слипшиеся прозрачные гранулы с просветами и монолитные с мелкими пузырьками воздуха. Это результат прессования в двух режимах термообработки — краткой и длительной. Причем первые, на вид хрупкие, используются для интерьеров, другие же — по виду почти неотличимые от бронзы, посаженные на бронзовые кронштейны и столбы, крепятся к стенам зданий и устанавливаются в парках и на набережных. Эффект достигается неожиданный. Электрическая лампа, находящаяся в центре шара, когда зажигается, выглядит почти белым языком пламени такой силы, что способна просветить даже бронзу.
Подобная монохромность или сближенность цветовой гаммы отличает и югославскую керамику в лучших ее образцах из представленных на выставке десятка коллекций.
Среди отделочных материалов можно было видеть различные синтетические покрытия для полов, обои, огромное количество образцов гладких и ворсовых ковров.
Выставка продемонстрировала высокие технические возможности Югославии в области строительства и оборудования интерьера, но вместе с тем сделала очевидными для самих ее устроителей проблемы, встающие перед индустрией, ориентированной на потребителя, которому всегда чуточку недостает артистизма и истинного чувства современности.

Олег Едзаев

Юбилей художника

В этом году на выставке, приуроченной к юбилею Лятифа Керимова, посетители ознакомились с произведениями этого большого мастера и знатока истории и технологии ковров.
В пять лет он выткал свой первый узелок на ковре к безмерной радости своей матери, искусной ковровщицы.
Теперь Лятиф Керимов — лауреат Государственной премии СССР, народный художник Азербайджана, автор уникальных ковров.
Среди сотен ковровых рисунков Лятифа Керимова каждая композиция содержит в себе что-то новое, каждая из них по-своему оригинальна. Среди них можно назвать ковер «Афшан», «Ислими», «Хатаи» и целый ряд других.
Творчество художника охватывает многие виды прикладного искусства и свидетельствует о многогранности его таланта. Это и резьба по дереву, ювелирные изделия, книжное оформление, керамика, архитектурные детали. Художником был оформлен павильон Азербайджанской ССР на ВСХВ в Москве, в котором по его эскизам были исполнены фасад, главный портал, интерьеры.
Особый интерес представляет работа по оформлению фасада и интерьеров Музея литературы Азербайджана, в декоре которого Керимовым использована полихромная керамика, резьба по дереву.
Среди ювелирных изделий художника следует выделить отличающиеся мягким изяществом и тонким вкусом комплекты украшений, которые не раз экспонировались во Франции, ГДР, Чехословакии.
Успехом у специалистов пользуется первый том книги Лятифа Керимова «Азербайджанские ковры».
Будучи большим любителем музыки он исследует музыкальную культуру Ближнего и Среднего Востока, ее этимологию, руководит научными работами в области национальной музыки, работает над «Толковым словарем восточных музыкальных терминов».
И все же ковровому искусству художник отдает особое предпочтение. В его орнаментальных композициях заключены элементы своеобразного, понятного всем языка.

И. Бабаева

Выставка в Рязани

Наряду с живописцами и графиками на выставке представлены все театральные художники города.
Интересны работы В. Попова, главного художника театра кукол. Они запоминаются изяществом, четкой элегантной линией, поэтичностью цветовых сочетаний. Выразителен макет того же Попова к спектаклю «Солнечный лучик» А. Попеску. Комбинации дерева, черного бархата, тонированного металла, тряпичных фигур манекенов создают причудливый мир сказки.
Из других театральных работ, представленных на выставке, запоминается эскиз декорации к «Принцу и Нищему» К. Андреева, главного художника Рязанского ТЮЗа, выполненный в технике коллажа.
Талантливый прикладник, заслуженный художник РСФСР Л. Смирнова представила вышивки в стилистике деревенской декоративной манеры. Особенно хороша ее салфетка «горошек», где сочетание темно-синего ситца в мелкий белый горошек с кружевом, вышивкой, тесьмой создает необычайно выразительную и красочную поверхность. Вторая художница-прикладница К. Мирина показала керамические работы на темы Гоголя, медальоны, как будто бы аляповатые, напоминающие в чем-то базарные копилки, но точно передающие гротескность, сочность гоголевских характеров.

Ю. Сидоров

Выставка художников Дальнего Востока

31 мая 1978 года в залах Союза художников РСФСР открылась первая выставка театральных художников Дальнего Востока. Организована она была Всероссийским театральным обществом и Приморским отделением ВТО. Эта экспозиция впервые в таком объеме продемонстрировала наличие активно работающего в театрах Дальнего Востока коллектива художников. Многие из них окончили различные художественные учебные заведения Москвы, Ленинграда, Одессы, Ростова и других городов страны и, приехав на Дальний Восток, во многом активизировали театральную жизнь этой зоны РСФСР. Основой выставки стали работы художников — постоянных участников творческой лаборатории художников зоны Дальнего Востока, которой с 1977 года руководит московский художник Т. И. Сельвинская. На выставке экспонировалось свыше 120 работ 26 художников. Эскизы декораций, костюмов, макеты, плакаты, живописные композиции на театральные темы знакомили посетителей выставки с теми поисками живописно-пространственно - пластической среды, которыми так богата сегодняшняя сценография.
Безусловно многих на выставке заинтересовали работы В. Мягкова, В. Колтунова из Магадана, Г. Головченко, Ю. Цветницкого из Хабаровска, О. Радионовой, Е. Богдановой, Н. Дацко, Н. Бахваловой, К. Шимановской, Б. Локтина из Владивостока, О. Беседы из Благовещенска, В. Новиковой из Комсомольска-на-Амуре, А. Лакшина, Л. Наголовой, М. Курченко из Южно-Сахалинска, В. Гончарука из Уссурийска.
В течение предстоящих двух лет эта выставка станет передвижной, побывает во всех городах зоны Дальнего Востока.

А. Оганесян

И. А. Голышев

(К 140-летию со дня рождения)



Деятельность Ивана Александровича Голышева (1838—1896) была столь разносторонней, что его с равным правом можно назвать и этнографом, и археологом, и литератором, и ученым, и издателем, и художником-литографом.

Выходец из крестьян-иконописцев слободы Мстеры Владимирской губернии, лично на себе испытавший все тяготы крепостного права, ученый-самоучка, пробивавший дорогу к просвещению самоотверженным трудом и терпением, он представлял собою тот тип дореволюционных просветителей, которые полностью посвятили себя бескорыстному служению народу.

Широко известна издательская деятельность И. А. Голышева. В 1858 году во Мстере он создает первую в России сельскую литографию. Здесь в огромном количестве (до трех тысяч в день) печатались лубочные народные картинки. Здесь же печатались песенники, народные сказки, былины. У Голышева были изданы также отдельными листами с картинками произведения А. С. Пушкина, И. А. Крылова, А. В. Кольцова и др.

Заметный след оставил И. А. Голышев в области собирания и изучения памятников русского народного творчества. Около 600 произведений декоративно-прикладного искусства было безвозмездно передано им в дар различным научным учреждениям России, почетным членом многих из которых он состоял.

И. А. Голышев является автором 18 книг и альбомов и свыше 400 статей, большая часть из которых посвящена публикациям неизвестных памятников народного искусства.

Его деятельность на этом поприще, хотя и меньшую по масштабу, но близкую по характеру, можно поставить в ряд с деятельностью его современников И. М. Снегирева, Д. А. Ровинского, А. А. Бобринского. Сегодня ни один серьезный исследователь крестьянского искусства Центральной России не может пройти мимо его трудов, высокую оценку которым давали в свое время И. Е. Забелин, А. С. Уваров, Д. А. Ровинский и многие другие деятели русской исторической науки.

И. А. Голышев стоял у истоков русской науки о народном искусстве. В. В. Стасов вполне конкретно отмечал, что его издания ценны не только тем, что публикуют неизвестные ранее произведения народного искусства, но и «излагают результаты собственных изысканий по подлинным старинным документам и местным сведениям»[1].

Одним из первых, вопреки официальным установкам своего времени, Голышев выступил с утверждением, что в произведениях народного искусства, к какому бы виду они ни относились, постоянно наличествует «народная фантазия, его ум и жизнь, и его верования». Больше того, за всем этим он видел «художественное творчество» народа и прямо указывал, что «доморощенные мастера обладали могучим талантом».

По тому времени это было весьма смелое утверждение. И если сегодня это фундаментальное положение нашей науки принимается уже априорно, в этом и заслуга И. А. Голышева, стоявшего у ее истоков. К какому бы виду народного искусства, произведению, он ни обращался, повсюду видел их глубокую почвенность, неразрывность с народным бытом, с народными поэтическими воззрениями.

Рассматривая орнаментальные и изобразительные образы крестьянской резьбы, И. А. Голышев одним из первых поставил вопрос об их древнем происхождении, теряющемся в эпохе славянского язычества. И хотя многие из этих образов остались для него загадкой, он наметил в общих чертах их эволюцию, подчеркнув при этом сохранявшуюся в них до его дней силу оберега.

И. А. Голышев является одним из первых серьезных исследователей русского пряничного промысла. Одновременно с В. В. Стасовым и независимо от него он обосновал глубокую связь изделий этого промысла с крестьянским бытом. Как и В. В. Стасов он усматривает их корни в глубокой древности и видит весьма разностороннюю функцию их бытования: то как простого лакомства, то как свадебного или праздничного подарка, то как поминовения по умершим предкам, то как подношение в знак любви и уважения к старшим.

С этнографической точностью описывает он формы пряников, их размеры, ритуалы, совершаемые при их преподнесении, особенности резьбы и т. д.

Общеизвестно, какое внимание уделял И. А. Голышев собиранию старинных народных картинок. Но немало им было сделано и в области их исследования[2]. Выводя, вслед за И. М. Снегиревым, народные картинки за пределы «изображений неправильных и грубых», он еще до Д. А. Ровинского вплотную подошел к определению их художественной значимости.

Местному «мстерскому письму» И. А. Голышев уделил особое внимание. Он был первым, кто ввел его в сферу изучения. Интерес к нему с его стороны был настолько велик, что в 1865 году он основал при им же организованной рисовальной школе музей иконописи.

Круг научных интересов И. А. Голышева в области народного искусства был сконцентрирован преимущественно на отдельных художественных явлениях чисто регионального порядка. Это мешало ему делать широкие сравнительные обобщения, подобно Ф. Буслаеву или В. Стасову. Но это позволяло раскрывать природную сущность рассматриваемых явлений, доходя до их корней. Поэтому в его взглядах мы обнаруживаем целый ряд положений, которые свидетельствуют, что его рассуждения не были лишь «по поводу» произведений народного искусства, а имели целью глубинное выявление эстетических воззрений русского народа.

А. Скворцов

[1] *В. В. Стасов.* Заметки по поводу издания «Памятники старинной русской резьбы по дереву во Владимирской губернии» И. Голышева. «Русская старина», т. XVIII, СПб., 1877, с. 724.

[2] *И. А. Голышев.* Лубочные старинные народные картинки. «Труды Владимирского губернского статистического комитета». Вып. VII, Владимир, 1869, с. 49—99.

Русское серебро в Кремле

Выставка «Русское золотое и серебряное дело XVIII — начала XX века» знакомит зрителя и специалистов с малоизвестным разделом коллекции Оружейной палаты Московского Кремля. Широкий показ изделий Москвы, Петербурга и провинциальных центров — Великого Устюга, Костромы, Казани, Ярославля, Новгорода, Тобольска, Калуги, Вологды — позволяет увидеть развитие русского ювелирного дела на протяжении двух с лишним столетий как сложный и многоплановый процесс и полнее ощутить его национальное своеобразие в русле общеевропейского художественного движения.

Самые ранние образцы, относящиеся к петровской эпохе, соединяли в себе исконно русские формы — ковша или чарки с голландским орнаментом. Этот момент — соединение старой, традиционной конструктивной основы с новым западным барочным декором — вообще был характерен для начала XVIII века, очень ярко проявляясь в архитектуре той поры.

Показанные на выставке предметы петровского времени и последующих периодов позволяют говорить о том, что в русском ювелирном деле, как во всем русском искусстве, смена общеевропейских стилей происходила иначе, нежели в других странах: одна эпоха как бы спрессовывала в себе несколько этапов, пройденных последовательно европейской культурой за более длительный срок. Поэтому некоторые памятники середины XVIII столетия несут в себе немало архаических черт. Таковы, например, кувшин и блюдо, созданные московским мастером Михаилом Клушиным в 1745 году. Большое, массивное (весом около 8 кг)

серебряное блюдо, не выставлявшееся прежде, заставляет скорректировать устоявшееся представление о середине XVIII века в декоративном искусстве, как о поре безраздельного господства капризного и грациозного рокайля. Тяжеловесное в очертаниях, с литыми деталями и чеканным изображением, тогда уже довольно редкого сюжета «Падение фаэтона», блюдо выделяется грубоватой трактовкой приземистых крупноголовых фигур. Чеканный с литыми деталями узор, окружающий сюжетную композицию, составлен из причудливых моллюскообразных мотивов. Эти странные чудища, трактованные подчеркнуто гротескно, обостренно, фантастично, очень близки к декору голландского серебра первой трети XVII века. Наряду с такими произведениями представлен стакан 1749 года, в котором мотивы рококо переплелись с элементами древнерусского «дивного узорочья».

И в последующий период во второй половине XVIII века и на рубеже XVIII и XIX столетий можно наблюдать это необычное соединение общеевропейских черт с моментами исконно местными. Подобное сочетание было наиболее частым в работах серебряников Москвы и других старых русских центров и почти не встречалось у петербургских мастеров, среди которых было много иностранцев. Интересно также то, что еще на рубеже XVIII—XIX веков, во время, казалось бы, безраздельного господства классицизма, московские ювелиры широко использовали орнаментальные мотивы рококо. Это затянувшееся проявление стиля хорошо прослеживается на выставке. Как один из примеров — оклад евангелия 1794 года, выполненный в Москве, украшенный позолотой, резьбою и чернью. Традиционная схема размещения сюжетов: в центре — воскресение, вокруг него — полуфигуры 12 апостолов, вверху и внизу — троица, по четырем углам — евангелисты — соединена с рокайльными мотивами — затейливыми корзинами с цветами и прихотливыми цветочными гирляндами. Применение черни — техники, к тому времени в Европе забытой, преобразило общеевропейские орнаментальные мотивы. Кокетливые детали грациозного узора получили простодушную интерпретацию, близкую к трактовке цветочных гирлянд в народной гравюре.

Сейчас проблема взаимодействия народной картинки на меди и серебряного дела только начинает привлекать внимание исследователей и целый ряд вещей, впервые показанных на выставке в Кремле, дает пищу для размышлений и материал для сравнительного изучения и сопоставлений.

Значительное место в экспозиции занимают образцы ювелирного дела середины и второй половины XIX века. Довольно долго этот период в истории русского декоративного искусства рассматривался как пора эклектики, засилия дурного вкуса и не анализировался детально. Сравнительно недавно его начали исследовать подробнее и этот интерес не праздный, но вызван тем, что многие особенности прикладного искусства наших дней зарождались именно тогда, более ста лет назад. В этом разделе показаны и культовые предметы, и украшения, и примеры такого феномена как «выставочная вещь», чаще всего псевдорусского стиля. «Выставочная вещь» — явление, не существовавшее до середины XIX века и порожденное эпохой регулярных международных и всероссийских промышленных выставок. Предназначенные для демонстрации в витрине, утратившие функциональность, эти вещи преувеличенно, нарочито декоративны. Именно развернутый показ образцов серебряного дела данного периода разных по назначению, по технике выполнения, выявил эту «выставочность», это бытование напоказ как одну из основных определяющих черт декоративного искусства второй половины XIX века. Стиль «модерн», как правило, скупо представленный в постоянных экспозициях по истории русского декоративного искусства, здесь показан достаточно полно. По установившейся традиции русское ювелирное искусство рубежа веков и предреволюционного периода в основном ассоциируется с работами фирмы Фаберже. Устроители выставки, как бы полемизируя с устоявшимся мнением, широко показали предметы, сделанные и другими фирмами: О. Курлюкова, Н. Немирова-Колодкина, П. Овчинникова, И. Хлебникова, братьев Грачевых и других. В данной экспозиции этот период в развитии русского серебряного дела представлен как время интересных исканий в орнаменте.

Завершает выставку витрина, посвященная Ф. Я. Мишукову. Искусный ювелир, родившийся в семье потомственных златокузнецов, Мишуков проделал огромную работу по реставрации памятников серебряного дела разных эпох. Начав работать как мастер-ювелир в первые годы XX века, Мишуков унаследовал многовековые традиции русского ювелирного искусства, опираясь на которые он затем перешел к изучению его истории. Витрина с работами Мишукова стала закономерным и логическим завершением экспозиции.

Ю. Козлова

Курсы в Абрамцеве

Появление абрамцевских курсов повышения квалификации художников и мастеров предприятий художественных народных промыслов вызвано требованиями жизни.

За два года на курсах побывало 150 художников и мастеров по металлу, резьбы по дереву, камню, росписи по дереву, керамики.

Курсы органично вписались в трудовые будни Абрамцевского художественно-промышленного училища. В училище бережно сохраняются и развиваются художественные традиции русского прикладного искусства, связь времен помогает осуществлять само окружение — художественный музей-усадьба Абрамцево, Загорский государственный историко-художественный заповедник.

Для тех, кто недавно приобщился к процессу создания художественных изделий, большое значение имеет, кто и как помогает им постигать науку мастерства.

Руководят всей учебной работой курсов энтузиасты и пропагандисты народного искусства — сотрудники НИИ художественной промышленности.

Динамичная, гибкая система обучения мастерству родилась в результате коллективного опыта института: бесчисленных творческих командировок по местам народных промыслов, на основе проведения семинаров, углубленного изучения народного творчества.

В феврале—апреле 1978 года занятия абрамцевских курсов были посвящены художественной росписи по дереву. Среди учащихся курсов были представители традиционных народных художественных промыслов и вновь организованных предприятий.

Особенно много изобретательности, индивидуального подхода проявляют руководители курсов в работе с мастерами из вновь организованных предприятий. Цель одна — надо помочь активному художественному поиску. Так, в Мордовской АССР налажено производство матрешек. В поисках декоративного решения остановились на мотивах народного местного костюма, его богатой орнаментальной вышивке. Но яркие и самобытные образцы вышитых изделий предстояло еще перевести в приемы легкой кистевой росписи. И на этом пути мастера уже добиваются первых удачных решений.

Участники курсов из Ивановской области творчески используют традиции своего края — богатства орнамента русского ситца. Роспись получается многоцветной, мажорной, в ней также обнаруживаются новые приемы кистевой техники, рожденной богатством цветочной росписи. Почему важно сегодня говорить об опыте абрамцевских курсов?

Мастера на местах имеют возможность углублять и оттачивать умение писать узор, постигать синтез архитектоники и выразительных возможностей декора. В итоге каждый из коллектива народных мастеров овладевает высоким уровнем графического образа — стереотипа, характеризующего те или иные локальные особенности промыслов. В условиях абрамцевских курсов есть возможности обогатить сформированные локальные художественные системы. И этому способствуют и общение мастеров из разных промыслов, и постановка таких творческих задач, решение которых требует от мастера выхода за пределы локальной художественной системы. Все участники курсов систематически изучают специфику техники и приемы традиционных промыслов, расширяя тем самым палитру собственных выразительных средств. Так, на курсах были молодые мастера из г. Шушенское, где организовано производство художественной продукции на основе технологии, с использованием термической обработки. Участники курсов из г. Шушенского искали новый мотив кистевой росписи, поставили себе целью передать красоту хвои кедров, кедровых шишек, птиц среди хвойных веток и в этих мотивах найти образ своего края. Как знать, может быть, на этом пути мастеров ждут радостные открытия, и возникает новая локальная школа росписи по дереву.

Заключительный этап занятий абрамцевских курсов — защита проектов.

В том, как серьезно и торжественно обсуждается каждый дипломный проект, проявляется уважительное отношение к творческой индивидуальности мастеров.

В работе абрамцевских курсов можно видеть один из возможных путей стимулирования эволюции стиля, развития технических приемов и обогащения тематики народных промыслов.

Творческая атмосфера курсов, созданная профессиональными художниками и искусствоведами, способствует развитию индивидуальности мастера и одновременно формирует осознание себя неотъемлемой частицей народного коллектива мастеров — создателей основы демократической национальной культуры. Абрамцевские курсы — одна из мер по реализации постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах», свидетельство заботы о народном искусстве и его мастерах.

Т. Шпикалова

Живые ремесла старой Англии

Так называлась выставка-продажа, устроенная в Хартфильдхаузе недалеко от Лондона и пользовавшаяся успехом у публики. Там были показаны не только результаты творческого ручного труда, но и сами процессы изготовления основных изделий, необходимых в XVIII и XIX веках, когда машинное производство не вытеснило ручной труд, когда в народной среде еще продолжали жить и обрядовая символика древнего кельтского искусства и остатки ритуалов друидов. Традиционные изделия строги по формам, функциональны, рациональны по своему художественному облику, в них нет той затейливости, что свойственна, например, произведениям искусства славян или народов Востока. Были показаны вышивки крестьянских рубах, работа кузнецов, плетение кружев на коклюшках и многое другое — на выставке участвовало около 100 работающих ныне ремесленников, которые прибыли со своими орудиями труда. Посетители могли видеть, как мастера делают шотландские волынки, как шьют на старинных рамах лоскутные одеяла, изготовляют без раствора стены из камня, соломенные крыши или гнут бочки — ремесла почти исчезнувшие.

Одно из распространенных в прошлом женское ремесло — вышивка на домотканой рубахе, настоящее крестьянское творчество, почти исчезнувшее. Очень, очень редко можно встретить в таком одеянии даже пастуха. Орнамент этих изделий имел не только художественное, но и утилитарное назначение — он должен был по своему размещению предохранять владельца рубахи от дождя и ветра, закрывать руки, шею, грудь. В художественной стилистике орнамента нашли символическое отражение профессии людей. Например, в вышивке рубахи возчика были атрибуты колес, ремней, у рубщика леса — деревья и ветки, у садовника — цветы и листья, у пастуха — посох или овцы, у дояра — бидоны, сердце и т. п. Эти изображения являлись своеобразными «визитными карточками» их носителей на рынках труда, когда они предлагали себя в наем как сельскохозяйственные рабочие. В зависимости от местности различался и цвет рубах — от белых до оливково-зеленых или голубых. В начале XX века подобные орнаменты стали украшать только детскую одежду.

Очень древним является и кузнечное ремесло, связанное в основном с железом. Кузнец до сих пор важное лицо в деревенской жизни. Он не только подковывает лошадей, делает различную утварь, но и чинит современные механизмы. До 30-х годов нашего века кузнецы выполняли обязанности деревенских ветеринаров. Зимой кузнецы занимались изготовлением не только бытовых, но и более художественных изделий; каковыми являются бляхи для лошадей-битюгов, силуэтные вывески для таверн, флюгеры, известные от средневековых рыцарских времен и возможно идущие от рыцарских вымпелов. Развитию этого искусства в Англии способствовала ветреная и дождливая погода морской страны. Флюгеры разнообразны по формам. В селах это в основном силуэтные изображения петухов, весьма примитивные, иногда пустотелые, их хвосты показывают направление ветра. Более редки изображения голубей, лебедей, рыб, кораблей. В Англии произведения кузнецов менее затейливы, чем на континенте, но и здесь можно встретить железные орнаменты на домах, достигшие своего расцвета в XIX веке. Распространенные в свое время бляхи-амулеты для лошадей-тяжеловозов теперь изготовляют в качестве декоративных подвесок для продажи молодежи.

Сейчас снова вспыхнул интерес к ручному труду, а ручные изделия очень популярны. Люди занимаются ремеслом не только для продажи продуктов своего труда, но и как своеобразным хобби, увлечением в часы досуга. Они окрашивают и оборудуют квартиры, делают гоночные лодки, велосипеды, колеса, удилища и другие бытовые изделия, где имеется возможность творить, создавать не только полезное, но и красивое.

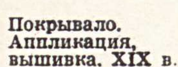
Выставка «Живые ремесла старой Англии» привлекла внимание общественности к ценности ремесла в наши дни, она со всей очевидностью показала, что живые остатки некогда процветавших в старой Англии ремесел нуждаются в поддержке государства при дифференцированном подходе к качеству изделий.

Наталия Шкаровская

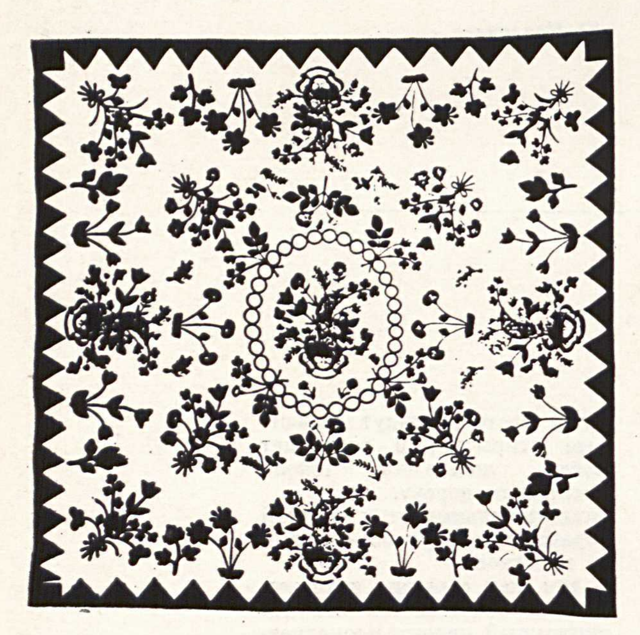


Крестьянская вышитая рубаха XIX в.

Сноп железный. Традиционное украшение окна. XIX в.

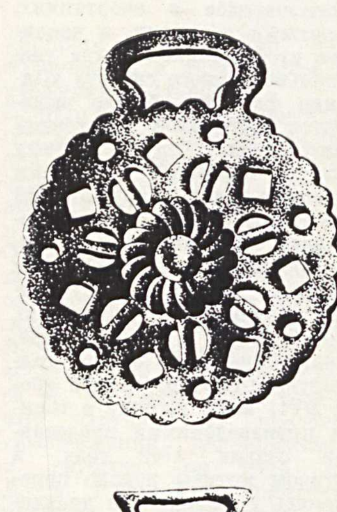


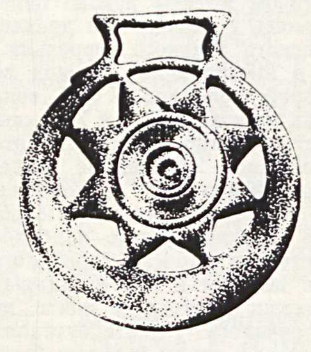
Покрывало. Аппликация, вышивка. XIX в.





Современный ремесленник за изготовлением удилищ из бамбука.

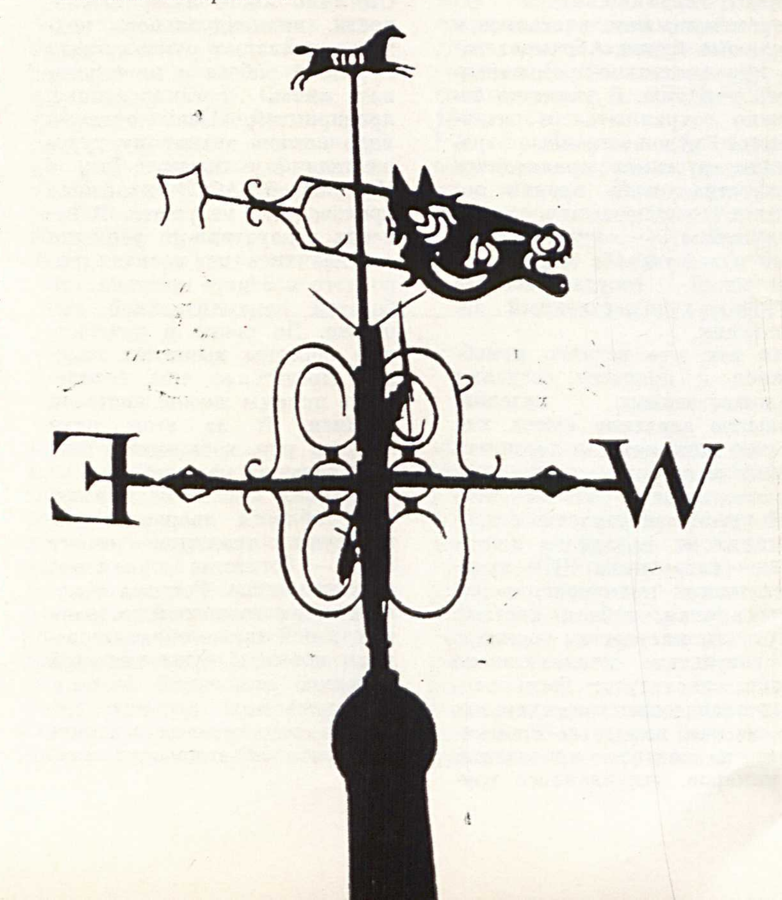






Бляхи-амулеты для лошадей-тяжеловозов. XIX в.

Флюгер. Кованое железо. 1817



Пряничные доски



Еще в начале XX века на базарах и ярмарках России существовали пряничные ряды, где торговцы наперебой предлагали покупателям пряничные изделия. Каких пряников здесь только не было! Ярко-малиновые орловские и елабужские, похожие на филимоновскую игрушку рузские, белые тверские, поджаристо-золотистые городецкие... Пряники удивляли разнообразием художественных решений, создавали праздничное настроение своей декоративностью и вкусовыми достоинствами. Не случайно повелось на Руси дарить пряник в знак любви и уважения, преподносить его как хлеб-соль высоким гостям и молодым перед свадьбой... Нередко пряничные изделия выполняли сложную обрядовую роль, наделялись магическими свойствами.

В тесной взаимосвязи с широким бытованием пряника и его значением в обрядности находилось искусство пряничных досок. Распространение приспособлений для изготовления изделий из теста было вызвано значительным развитием пряничного производства. Деревянные формы-штампы облегчали труд пекаря, ускоряли создание рельефно-узорного печатного пряника, определяли его художественные достоинства. Поэтому издавна декорации пряничных форм придавалось большое значение, высоко ценилось искусство пряничной резьбы. Сохранились интересные сведения о том, как «в 1667 году нарядили 24 резного деревянного дела мастер Степан Зиновьев с товарищами 8 человека получили награду по ведру вина, по полу осетра, по четвертику круп овсяных для того, что делали они в оружейной палате образцы деревянные лебединые, журавлиные, гусиные»[1]. Сложная контррельефная декорация требовала от исполнителей пряничных досок профессионального мастерства. Точно и уверенно углубляли они по контуру рисунок, с ювелирной тщательностью заполняли формовочную площадь разнообразными комбинациями мелких выемок. Подвижность мелкоузорных порезок позволяла воспроизводить на досках узоры самой разнообразной сложности. Учитывая функциональное назначение приспособлений, декор создавали с расчетом на близкое восприятие. В то же время углубленное изображение хорошо «читалось» на расстоянии, органично вписывалось в форму доски, согласовывалось с размерами чистых плоскостей. В результате пряничная форма смотрелась вполне самостоятельным произведением, своеобразным панно, способным украсить интерьер жилища. Лучшие из пряничных досок долгое время хранили, передавая из поколения в поколение. Благодаря этому многие музеи страны имеют обширные коллекции старинных пряничных форм.

Немаловажное место по своей художественной значимости занимает коллекция пряничных досок Музея народного искусства. Пряничные формы XVIII—XIX веков ярко раскрывают многообразие художественных приемов пряничной резьбы, показывают необычное богатство ее орнаментально-пластических решений. Резные узоры помогают создать определенное представление о художественных особенностях самого русского печатного пряника.

Печатные пряники — вторая жизнь изукрашенного контррельефа деревянной формы. После оттиска густое пряничное тесто четко воспроизводило каждую резную выемку и весь узор, становясь выпуклым, наполненным, приобретал обратное изображение.

Небольшие по размерам силуэтно-фигурные доски предназначены для оттиска пряников по контуру изображений фигуры человека, животных, птиц, орнаментального сердца... Почти все мотивы глубоко традиционны. Они имеют самую непосредственную связь с языческим обрядовым печеньем, когда-то заменявшим в жертвоприношениях реальный предмет. Со временем эти образы приобрели в пряничных изделиях новое назначение и содержание, но отголоски древних обрядов сохранялись очень долго. Так, в середине XIX века, нижегородские крестьяне, справляя «коляды» — остаток земледельческих праздников в честь духов предков, — накануне Нового года пекли фигурные пряники «колодки». У марийцев в прошлом веке при рождении ребенка приносили в жертву богу Кереметю пряники в виде животных и человека, бросая их в дупло большого дуба[2].

Сохраняя в произведениях древние мотивы, резчики пря-

ничных досок, под влиянием реальных и непосредственных наблюдений, вносили в образы большую конкретизацию, но при этом не нарушали цельность и обобщенность декоративных форм. В фигурах женщины и всадника мастера стремились подчеркнуть особенности костюма, в изображениях животных — роскошную гриву льва, нарядный конский убор, показывают красоту оперения птиц, умели верно охарактеризовать образ, обнаружить только ему присущие черты, и при этом облечь в празднично-нарядное узорочье.

Немало композиций подсказано создателям пряничных досок самыми различными произведениями народного декоративно-прикладного искусства: бытовой и архитектурной резьбой, лубком, игрушкой, изразцами... Своеобразным воспроизведением узора рельефного изразца XVII столетия является доска с изображением льва. В XVI—XVII веках рельефные изразцы, подобно печатным пряникам, создавали с помощью деревянных резных форм. Не исключено, что пряничные и изразцовые доски выполняли одни мастера.

Наряду с силуэтно-фигурными досками, существуют сложно-композиционные пряничные формы. Они отличаются более многоречивой, заполняющей почти всю доску композицией, большим разнообразием порезок и орнаментальных мотивов. Если силуэтно-фигурными досками «печатали» пряники в основном, соразмерные руке человека, то размеры сложно-композиционных пряников были очень различны и достигали подчас около полутора метра в длину. В некоторых особо торжественных случаях, чтобы поднести большой пряник к столу, приходилось снимать дверь и использовать ее в качестве носилок. Сложно-композиционные доски в собрании МНИ — это, главным образом, формы с растительным орнаментом в виде «древа жизни» или выходящих из вазона диковинных цветов, с фантастическими птицей-сирин и двуглавым орлом, со сказочными архитектурными сооружениями и вполне реальными изображениями животных, птиц, рыб, пароходов. Многие орнаментальные композиции берут свое начало в XVII столетии. Великолепна по технике исполнения доска с растительным орнаментом, напоминающем скан-но-эмальерные мотивы этого времени. Здесь каждый кусочек дерева превращен в драгоценный по звучанию узор, рассчитанный на внимательное рассмотрение. Резчиков часто привлекала красота этой композиции, сложность ее исполнения, возможность показать свое мастерство. Они вносили в вариацию роскошного декора свой талант и умение, понимание материала, видение формы. И, как достойное завершение, включали иногда в узор свое имя. На одной из пряничных досок Рыбинского историко-художественного музея, где точно такой же растительный орнамент выполнен более пластичным и наполненным, читаем: «1779 году марта третьева на десеть дня сия доска рисована рисовал Матвей Ворошин». Но, пожалуй, изо всех известных произведений с подобным узором, самая богатая по декорации форма находится в ГИМе. Окаймляющая центральную композицию надпись подтверждает, что эта пряничная доска создана в 1763 году городчанином Петром Прянишниковым. Вполне возможно, что обе предыдущие формы тоже были выполнены городецкими резчиками.

Особую пышность и торжественность пряничной доске 1843 года из Музея народного искусства придает многоярусное построение, которое позволяет обильно заполнить разнообразным орнаментом формовочную площадь, обогащает зрительное восприятие композиции. В альбоме А. Бобринского воспроизведена подобная форма с резной надписью — «Мастер Беляев». Известно, что в начале второй половины XIX века владелец пряничной лавки в селе Городце был «Михайло Беляев коренной городец»[3]. В этом знаменитом центре производства пряников и пряничных досок один и тот же человек иногда был одновременно резчиком, владельцем пряничного заведения и торговой лавки. Может быть форму Беляева создал именно такой городчанин и служила она своеобразной рекламой резчика-владельца пряничного заведения?

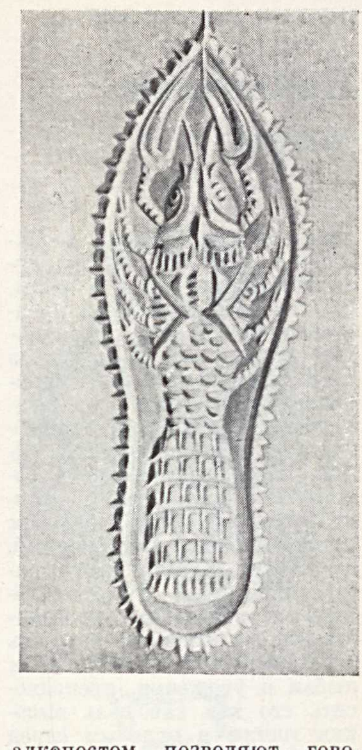
Иногда доски имеют одинаковое композиционное построение, но орнаментальные мотивы, характер порезок и их расположение выявляют различный почерк резьбы, явно выполненной разными мастерами. Полюбившаяся в народе композиция варьировалась на протяжении столетий. Об этом убедительно свидетельствуют рисунки-копии А. Голышева с пряничных досок XVIII века. Суховатая графичность орнамента, дробность его деталей дают возможность предположить, что в основе узора доски лежит лубочная композиция.

Строгий и точный рисунок резьбы, чеканный ритм графичных порезок пряничной формы из ГМЭ с сирином и алконостом позволяют говорить об оригинальной творческой переработке лубочного листа в искусстве резьбы пряничных досок.

Интересно представлены в Музее народного искусства наборные доски. Являясь разновидностью сложно-композиционных пряничных форм, они служили для оттиска сразу нескольких мелких пряников. В разнообразные по форме небольшие композиции органично входят почти все мотивы фигурных досок: петушки, павы, олени, орлы, рыба...

Для каждого изображения применяются определенные, наиболее остро создающие образ порезки. Согласованность размеров изображений, единый характер мелкоузорной резьбы, выразительный ритм повторяющихся силуэтов, умелая компоновка помогают создать резчику художественно законченное произведение. Декор пряничных досок свидетельствует о длительной художественной эволюции этого своеобразного художественного жанра народного декоративно-прикладного искусства.

Евгения Галуева









[1] *Ю. Черняховская.* Город-пряник. — В сб. статей «Пряник, прялка и птица сирин». М., 1971, с. 98.

[2] *Д. В. Прокопьев.* Художественные промыслы Горьковской области. Горький, 1939, с. 121.

[3] Государственный архив Горьковской области, ф. 2736, оп. 2311, д. 58.

Декоративное искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

**Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 10(251) 1978
Основан в 1957 году**

В номере:

Редакционная коллегия

Главный редактор	Буткевич О. В.
	Бескинская С. М.
	Бородай В. З.
	Василенко В. М.
	Иконников А. В.
	Кантор К. М.
	Королев Ю. К.
	Кума Х. Р.
	Леонов П. В.
	Литанишвили О. А.
	Луппов Н. А.
	Обух В. А.
	Рахимов М. К.
	Рождественский К. И.
	Розенблюм Е. А.
	Смирнов Б. А.
	Толстой В. П.
	Хан-Магомедов С. О.
Зам. главного ред.	Базазьянц С. Б.
Ответств. секретарь	Овчинников В. М.
Зав. отд. редакции:	Давыдова Н. И.
	Крамаренко Л. Г.
	Невлер Л. И.
	Смирнов Л. М.
	Сафарова А. Д.
	Уварова И. П.
Главный художник	Курбатов Ю. К.
Художник номера	Маркарова И. П.
Худ.-техн. редактор	Штейнер Л. М.
Фотохудожник	Соколова И. П.
Фотографы:	Житников В. Д.
	Иванов А. В.
	Нестеров В. И.
	Онанов С. И.
	Селиверстов И. А.
	Семенов М. Ф.

На обложке:
А. Алехина
«Лето в Ненашево».
Роспись по плитке

Черно-белые иллюстрации
на стр. 35—39
воспроизводятся из книг Кириченко Е.
«Федор Шехтель» и «Москва на рубеже
XIX—XX вв.»

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются
*А13471 от 13.IX. 1978 г.
Сдано в набор 7.VIII.1978 г.
Бумага мелованная
Формат 70×108 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,921
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 4103. Тираж 34.000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21*

Москва. В Выставочном зале Союза художников РСФСР на ул. Горького прошла выставка произведений Героя Социалистического Труда, народного художника СССР Николая Михайловича Зиновьева.

Старейший палешанин — классик миниатюрной живописи — предстал перед зрителями во всем блеске своего таланта.

*

Президиум Верховного Совета РСФСР за заслуги в области советского изобразительного искусства присвоил почетное звание заслуженного художника РСФСР Бисти Дмитрию Спиридоновичу, — художнику, г. Москва.

*

Экспозиция «Художественный фаянс» была открыта 23 июня в выставочном зале на ул. Усиевича, 13. Экспериментальный характер работ этой выставки отличал ее от многих предыдущих выставок керамики. Известные керамисты Москвы М. Фаворская-Шаховская и Р. Цузмер, Р. Орлова и В. Орехова, В. Гориславцев из Ленинграда, Н. Лепкалюк из Ростовской области, Н. Коковихин из Конакова и десятки других мастеров работали в творческой группе экспериментального творческо-производственного комбината РСФСР над созданием новых образцов росписи, над новыми формами изделий из фаянса. Экспонаты выставки — первый опыт получения фаянса в стенах комбината.

*

В Доме художника (Кузнецкий мост, 11) 27 июня открылась выставка живописи и скульптуры. В экспозицию вошли произведения крупнейших мастеров советского изобразительного искусства: живописца К. Истомина (1886—1942) и скульптора Б. Королева (1885—1963). Автор известного памятника выдающемуся большевику-ленинцу Николаю Бауману, активный участник воплощения плана монументальной пропаганды Б. Королев был представлен замечательными эскизами к памятнику В. И. Ленину, скульптурными портретами Пушкина, Льва Толстого, Горького, Бетховена. Были показаны редкие фотографии, запечатлевшие ваятеля за работой.

*

«Техническая эстетика на службе качества» — под таким девизом в одном из крупнейших павильонов ВДНХ СССР в течение пяти месяцев работала выставка, организованная Всесоюзным научно-исследовательским институтом технической эстетики. Эта выставка стала творческим отчетом дизайнеров страны. Экспозиция раскрыла многогранную работу художников-конструкторов, которые вместе с другими специалистами создают предметный мир, окружающий нас в быту, на производстве. 59 экспонатов выставки отмечены наградами ВДНХ СССР, а дизайнеры, участвовавшие в их создании, награждены медалями — золотыми, серебряными, бронзовыми.

*

8 июля в выставочном зале Московской областной организации Союза художников РСФСР (Крутицкий вал, 3) открылась выставка произведений декоративно-прикладного искусства подмосковных художников. Работы по металлу, живопись и графику представил на суд зрителей В. Володин; на выставке экспонировались расписные платки З. Максимовой; шкатулки федоскинской школы, выполненные И. Страховым; фарфоровые изделия художников А. Коновалова и С. Медведева.

*

В июне нынешнего года впервые в СССР в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина экспонировались произведения выдающегося современного итальянского скульптора Франческо Мессини. Основная их тема — человек, его духовный мир, классическая красота тела. Франческо Мессини не только известный скульптор, он талантливый поэт и прозаик, его книги знают во многих странах мира.

*

Ленинград. Почти 400 предметов демонстрировалось на выставке «Русское народное искусство: ткачество и керамика», которая открылась 23 июня в залах Русского музея и сформирована из богатейших фондов музея. Среди экспонатов — вещи XIX—XX веков, в том числе созданные совсем недавно. Большинство из них собраны экспедициями музея за последние 40 лет — со времени основания отдела народного искусства. География этих изделий широка. Представлены почти все области Европейской России.

*

По традиции каждое лето в залах ЛОСХа открываются выставки произведений, созданных художниками весной. Это своеобразный гимн природе, солнцу, красоте окружающей жизни. Здесь показываются работы в основном лирического характера, написанные непосредственно с натуры. На выставке, открытой в июле в залах Союза художников, было показано 1200 произведений живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства. Среди 790 авторов подавляющее большинство—молодежь. Многообразен раздел декоративно-прикладного искусства. Керамисты, гобеленщики, ювелиры, художники по стеклу радовали богатством фантазии, новаторством, высоким профессиональным мастерством. Много выдумки в работах художников театра и кино.

*

В павильоне Росси Летнего сада 14 июля открылась выставка работ ленинградских художников Галины и Александра Ивановых. Созданные ими произведения экспонировались на многих выставках, в том числе и зарубежных. Среди работ, показанных в новой экспозиции, «Спираль» — оригинальная композиция из цветного стекла Г. Ивановой. Темами русской истории навеяны произведения А. Иванова «Ярославна», «Набат», «Красный петух». Представлены также спортивные кубки, украшенные гравировкой—совместные работы художников.

Интересно отметить, что новая выставка — сотая в Летнем саду за последнее десятилетие.

*

Перспективы развития Москвы, Ленинграда, Новгорода, Пскова, Вильнюса, других городов страны обсуждали участники открывшегося здесь 21 июня всесоюзного научно-технического совещания «Планировка и застройка исторических городов». Оно организовано Государственным комитетом по гражданскому строительству и архитектуре при Госплане СССР, Союзом архитекторов СССР и Госстроем РСФСР. На совещании были заслушаны сообщения о методике реконструкции, вопросах традиции и новаторства в градостроительстве, о планировке и застройке исторических зон Москвы, Ленинграда, Новгорода. В течение трех дней работы совещания его участники обменялись накопленным опытом, познакомились с деятельностью ленинградских зодчих.

*

В залах Елагина дворца в июне была открыта выставка «Военная игрушка», организованная Государственным военно-историческим музеем А. В. Суворова и Музеем игрушки Академии педагогических наук СССР. На ней были представлены редкие образцы батальной игрушки XIX — начала XX столетия. Ружья разных эпох, сабли, палаши, пушки... Кукла «Красноармеец» — игрушка 30-х годов, деревянные фигурки «Наполеона» и «Стеньки Разина», выполненные мастерами Сергиева Посада, боевой русский солдат 80-х годов прошлого столетия из папье-маше, свистульки-всадники, фигурки из фарфора, военно-исторические миниатюры, детские военные мундиры, а также живописные исторические полотна и детские портреты. Широко и разнообразно экспонировалась военно-историческая игрушка, созданная в 1920—1970-е годы. Прошли десятилетия со времени многих исторических событий, и старые игрушки стали неповторимыми реликвиями, своего рода документами эпохи, помогающими нам сохранить память о прошлом.

*

«Зодчие нашего города» — так называлась большая выставка, открывшаяся в Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Экспозиция знакомила с жизнью и деятельностью многих известных русских, зарубежных и советских архитекторов, строивших Ленинград. Здесь были представлены проекты и фотографии известных ансамблей и зданий, площадей и набережных, памятников и мостов, документы об истории их создания. Выставка посвящалась 275-летию Ленинграда.

*

Подведены итоги традиционного конкурса искусства оформления книги, проводимого ленинградским областным правлением НТО полиграфии, издательства и книжной торговли. Дипломом с надписью «Лучшая книга года» удостоены: выпущенный издательством «Художник РСФСР» альбом «Ленин, революция, искусство» (отпечатан типографией имени Ивана Федорова), альбом «Искусство народов СССР» (издательство «Аврора», ф-ка офсетной печати № 1, типография имени Ивана Федорова и «Печатный двор») и книга «Волшебные сказки» Шарля Перро (Ленинградское отделение издательства «Детская литература», ф-ка «Детская книга» № 2).

*

Астрахань. В Успенском соборе Астраханского кремля экспонировалась выставка плакатов группы московских мастеров заслуженных художников РСФСР О. Савостюка и Б. Успенского, А. Арсеньева, Н. Бабина, И. Овасапова, А. Якушина, В. Вотрина. В экспозиции, организованной Союзом художников РСФСР и Астраханской организацией Союза художников РСФСР, были представлены оригиналы и листы-оттиски плакатов, выполненных художниками за последние десять лет.

*

Иркутск. Выставка редких старинных часов была открыта здесь в июне в областном художественном музее.

*

Курск. Большой живописный поясной портрет Петра I, написанный более столетия назад, появился в экспозиции Курского краеведческого музея. Эта картина долго пролежала в музейном запаснике и была в очень плохом состоянии. К жизни ее вернул кропотливый труд опытного реставратора Татьяны Васильевны Максимовой.

*

Каунас. Из игрушечных зайцев, мартышек, слонов, собачек, созданных талантливыми руками каунасской художницы Стасе Самулявичене, можно было бы создать забавный зоопарк. Стасе Самулявичене недавно вручен один из самых удивительных орденов в мире — «Орден улыбки», учрежденный в Польше и ежегодно присуждаемый самым большим друзьям детворы.

*

Эрфурт. С успехом здесь прошла выставка произведений художественных ремесел из десяти социалистических стран. На ней демонстрировалось около двух тысяч работ из керамики, стекла, текстиля, дерева, драгоценных металлов. За два месяца выставку посетило более 400 тысяч человек. Большим успехом пользовались работы мастеров из Советского Союза.

*

Хельсинки. Международная выставка «Реалист-78» была развернута в Национальном зале столицы Финляндии. На ней демонстрировалось более двухсот произведений живописи, графики, скульптуры. Их авторы — художники из многих стран мира, в том числе из Советского Союза. Экспозицию работ художников-реалистов организовал Союз финских работников культуры.

*

Нью-Йорк. Летом нынешнего года в здании Международного торгового центра в течение двух недель была открыта выставка современного советского искусства. На ней экспонировались работы художников и графиков, представляющих 10 советских республик.

Только факты

Цена 1 р. 20 к. Индекс 70240